ماریو برگس یوسا

نوجوان
ناول نگار کے نام خط

ترجمہ:

محمد عمر میمن

ماریو برگس یوسا

نوجوان
ناول نگار کے نام خط

ترجمہ:
محمد عمر میمن

شہرزاد
SCHEHERZADE

Nojawan Navil Nigar ke Naam Khat
MarioVergas Llosa
Translated from the English translation of
Natasha Wimmer
by **Muhammad Umar Memon**

پہلی اشاعت : ۲۰۱۰ء
کمپوزنگ : احمد گرافکس، کراچی
طابع : اے جی پرنٹنگ سروسز، کراچی

شہرزاد
SCHEHERZADE
بی۔ ۱۵۵، بلاک ۵، گلشن اقبال، کراچی۔
info@scheherzade.com

مشمولات

اس ترجمے کے بارے میں

ماریو برگس یوسا(Mario Vergas Llosa) نے اپنی اس کتاب *Letters to a Young Novelist* میں فکشنی ادب کی بابت اپنے وسیع مطالعے کا نچوڑ پیش کیا ہے۔ وہ کیا فنی عملیات ہیں جن کے التزام سے ایسا فکشن لکھنا ممکن ہو کہ وہ تخیلی دنیا تخلیق ہوسکے جو اپنے حسنِ ترغیب کے باعث کاملاً غیرحقیقی یا تخیلی رہتے ہوئے بھی حقیقی دنیا کا التباس پیدا کرتی ہے؟ کتاب میں کل بارہ خط شامل ہیں۔ پہلے دو خطوں میں گفتگو کا تعلق اس بے اطمینانی سے زیادہ ہے جو کسی شخص کو اپنی حقیقی دنیا سے محسوس ہوتی ہے اور اسے اس بات پر اکساتی ہے کہ اس دنیا کو تخیل میں اپنی مرضی کے مطابق از سرِنو تشکیل دے۔ فکشن کی تخلیق کوئی فرصت کے اوقات کی تفریح نہیں، بل کہ ایک بے حد ذمے داری کا کام ہے اور یہ ہر کس و ناکس کے اختیار کی بات بھی نہیں۔ اس میں اپنی فطرت کے جبر کا بھی بڑی حد تک دخل ہوتا ہے۔ آپ چاہیں تو اسے جبرِ غیب کہہ لیں۔ یہ ایک ڈوکےشن (vocation) اور کالنگ (calling) ہے، کوئی ہوبی(hobby) نہیں۔ ایک بلاوا، ایک پکار، ایک اذن، ایک آواز جو ہر کسی کا نصیب نہیں ہوتی۔ اور جب تک کسی میں خود اپنے جسم و جاں سے اس کی آبیاری کا پتا نہ ہو، بہتر ہوگا کہ وہ کوئی نسبتاً آسان اور زیادہ سودمند دھندا اختیار کرے۔ یہ اسطوری جانور کتوب لے پاس کی طرح خود اپنے کو ہی کھا جاتا ہے، وہ طفیلی کیچوا ہے جو اپنے میزبان جسم سے اپنی غذا کشید کرتا ہے۔

پہلے دو خطوں میں یوسا اپنے نوجوان مخاطب کو بڑے پیار دلار سے خوب ڈراتا دھمکاتا ہے: میاں، کیوں ناحق اپنا وقت برباد کررہے ہو۔ ادب کے سودے میں زندگی کی بازی لگانی پڑتی ہے۔ (خیر یہ ڈرانا دھمکانا اب اتنا واضح بھی نہیں، اسے بین السطور ہی سمجھیے۔) لیکن جب اسے

اندازہ ہوجاتا ہے کہ موصوف خودکشی پر تلے بیٹھے ہیں ،تو پھر بڑی شفقت سے وہ ان تیکنیکی رموز کی پردہ کشائی کرتا ہے جو اس کی دانست میں کسی اچھے ناول کی اساس ہوتے ہیں ،یعنی وہ ناول جو قوتِ ترغیب سے بہرہ ور ہو۔ تیسرے خط میں وہ ''قوتِ ترغیب'' سے بحث کرتا ہے۔ وہ کبریت احمر جس پر فکشن کی کام یابی کا دارومدار ہوتا ہے۔ لیکن فکشن کی وہ صلاحیت جو نیرنگِ خیال پر حقیقت کا دھوکا دلاتی ہے، اس کے اجزاے ترکیبی کیا ہیں؟ اگلے آٹھ خطوں میں ان اجزا پر سیر حاصل گفت گو کی گئی ہے۔ یہ اجزاے ترکیبی یا رموز، علی الترتیب، یہ ہیں: ''اسلوب''، ''راوی اور بیانیہ مکان''، ''زمان یا وقت''، ''حقیقت کی سطحیں''، ''انتقالات اور کیفی زقندیں''، ''چینی ڈبے یا روسی گڑیاں''، ''پوشیدہ حقیقت''، اور ''کم یونی کیٹنگ وَے سلز'' (ایک اصطلاح جس کا ترجمہ بے حد دشوار ہے لیکن جس کا مطلب، یوسا کے الفاظ میں، کچھ یوں ہے: ''دو یا زائد وارداتیں جو مختلف وقتوں اور مختلف مقامات یا حقیقت کی مختلف سطحوں پر رونما ہوں لیکن جنھیں راوی نے یوں پرو دیا ہو کہ ان کی قربت یا امتزاج ان سے ایک دوسرے میں ردو بدل کی مقتضی ہو، اور ہر ایک کو، منجملہ دیگر صفات کے، ایک مختلف معنیٰ، لہجہ، یا علامتی قدر [کیفیت] دیتا ہو جو انھیں اگر فرداً فرداً روایت کی جاتیں تو حاصل نہ ہوتے'')۔

آخری خط، ''بہ طورِ پس نوشت''، میں یوسا اپنے نوجوان ناول نگار کو مشورہ دیتا ہے کہ پچھلے سوا سو صفحوں میں جو کچھ کہ چکا ہے اسے دریا برد کرے: ''میرے عزیز دوست: میں جو کہنے کی کوشش کررہا ہوں وہ یہ ہے کہ تم نے ہر وہ چیز جو میرے خطوں میں ناول کی وضع کے بارے میں پڑھی ہے، اسے بھول جاؤ، بس کمر باندھ کر بیٹھ جاؤ اور لکھنا شروع کردو،'' کیوں کہ ''تنقید، خود اپنے میں، اس وقت بھی جب یہ غایت درجہ سخت گیر اور وجدانی ہو، امرِ تخلیق کی مکمل توجیہہ کرنے کی اہل نہیں ہوتی، اس کی اپنی کلیت میں تشریح کرنے کی۔ ایک کام یاب فکشن یا نظم میں ہمیشہ ایک ایسا عنصر یا بُعد شامل ہوگا جسے عقلی تنقیدی تجزیہ اپنی گرفت میں لانے سے عاجز رہے گا۔ یہ اس لیے کہ تنقید تعقّل اور ذہانت کا ثمر ہوتی ہے، اور ادبی تخلیق میں دوسرے عوامل، بعض اوقات اس کے لیے فیصلہ کن اہمیت کے حامل — وجدان، حسّیت، عمدہ قیاس آرائی، اور حتیٰ کہ اتفاق — دخیل ہوتے ہیں اور تنقید کے باریک ترین داموں میں بھی نہیں آتے۔ اسی لیے کوئی کسی کو تخلیق کرنا سکھا نہیں سکتا؛ زیادہ سے زیادہ ہمیں پڑھنا اور لکھنا سکھایا جاسکتا ہے۔ باقی سب ہمیں خود ہی

سیکھنا پڑتا ہے، ٹھوکریں کھاتے ہوئے، گرتے پڑتے ہوئے، بار بار اٹھ کھڑے ہوتے ہوئے۔''

اس کتاب میں مکتبی تنقید کا جبر نہیں، رمی زبان کا قبض بھی نہیں، اگر کچھ ہے تو یہ ایک اول درجے کے تخلیقی فن کار کی متانت، اعتماد، اور انسانیت ساز انکسار ہے، جو تنقید کا منکر نہیں لیکن جو پاسبانِ عقل کو کبھی کبھی تنہا چھوڑ دینے کی دل نواز ضرورت سے بھی آگاہ ہے۔ تنقید اگر انکسار کے ہم رکاب آئے تو یقیناً بہت کارآمد ثابت ہوتی ہے، باایں ہمہ اپنی خلقی موخریّت سے، کہ انجامِ کار ایک ثانوی اور اشتقاقی نوعیت کی شے ہے، اپنا دامن نہیں چھڑا سکتی۔ ناقدوں کی عام بیماری ان کا زعمِ قادر المطلق ہوتا ہے! وہ یہ اکثر بھول جاتے ہیں، غالباً دانستہ بھلا دیتے ہیں، کہ کسی تخلیق کی تفہیم کے سارے رموز خود تخلیق ہی میں پوشیدہ ہوتے ہیں اور اس کی بابت کوئی کلیہ باہر سے وضع نہیں کیا جا سکتا۔ تنقید صرف اتنا ہی کرتی ہے کہ جو تخلیق میں وجدانی طور پر موجود ہے اسے عقلی طور پر منظم کر دے۔ لیکن یہ عدم کو وجود میں نہیں بدل سکتی۔ یہ کام تو تخلیقی ادیب کا ہے: وہی لوگ جو ہر وادی میں گھومتے پھرتے ہیں، اور کہتے وہ ہیں جو خود کرتے نہیں۔ خوابوں کی اقلیم کے یہ بادیہ پیما، عدم کی دھندلاہٹوں میں ایک موہوم لیکن دل پذیر دنیا کو جھلکتے ہوئے مجسم ہوتا ہوا دیکھتے ہیں اور اپنی بے پناہ قوتِ ارادی سے اس کے ورود کو ناگزیر بنا دیتے ہیں۔ یہ انسانی زندگی میں توازن کی وہ جستجو ہے جو تاریخ کے جبر کو، بل کہ انسان کے انسان پر جبر کو، قابلِ برداشت بناتی ہے۔

یہ وہ چند باتیں ہیں جن سے متاثر ہو کر میں نے اس کتاب کو ترجمہ کرنے کا فیصلہ کیا۔

— محمد عمر مین

کیچوے کی حکایت

عزیز دوست،

میں تمھارے خط سے متاثر ہوا کیوں کہ اس میں مجھے اپنا عکس نظر آیا، چودہ یا پندرہ سال کا، بے کیف لی ما میں جو جنرل اُودریا کی آمریت سے گزر رہا تھا، اس خواہش سے مشتعل کہ ایک دن ادیب بنوں گا، تاہم دل شکستہ کہ اس کے لیے جو اقدامات کرنے چاہئیں ان کا علم نہیں، اپنے عزم کو، جو مجھے ایک فوری اور شدید ترغیب کے طور پر محسوس ہو رہا تھا، کس سمت پر لگاؤں کہ حقیقی ادبی پاروں کی تخلیق ممکن ہو؛ ایسی کہانیاں کیسے لکھوں جو میرے قارئین کو بالکل اسی طرح چکا چوند کر دیں جس طرح ان ادیبوں نے مجھے خیرہ کر دیا تھا جنھیں میں نے اپنے ذاتی صنم خانے میں بسانا بس ابھی شروع ہی کیا تھا: فوکنر، ہیمنگ وے، مالرو، دوس پاسوس، کامیو، سارتر۔

مجھے یہ خیال بارہا آیا کہ کیوں نہیں ان میں سے کسی کو خط لکھتا (وہ سب ابھی زندہ تھے) اور مشورہ لیتا کہ ادیب کیسے بنا جاتا ہے۔ مجھے اس کی کبھی ہمت نہیں ہوئی، شرم و جھجک کی وجہ سے یا پھر شکست خوردگی کے اس قسم کے احساس کے باعث — خط لکھنے کا فائدہ، جب کہ معلوم ہے کوئی جواب نہیں دے گا؟ — جو ان ملکوں میں نوجوانوں کے آڑے آتا ہے کہ اس کے بیش تر لوگ ادب کو بہت کم اہمیت دیتے ہیں اور جہاں یہ معاشرے کے حاشیوں پر ایک تقریباً خفیہ سرگرمی کے طور پر لشٹم پشٹم زندہ رہتا ہے۔

تم اس قسم کی مفلوجی کا شکار نہیں کیوں کہ تم نے مجھے خط لکھا ہے۔ ماجرا جوئی (ایڈونچر) کی جس مہم پر تم نکلنے کی سوچ رہے ہو اور جس میں تم بہت سی حیرت انگیز چیزوں کو پانے کی توقع بھی رکھتے ہو—بالکل رکھتے ہو، مجھے یقین ہے، گو تم اپنے خط میں اس کا اظہار نہیں کرتے—یہ ایک اچھی ابتدا ہے۔ میں یہ مشورہ دینے کی جسارت کروں گا کہ تم اس قدر زیادہ کی توقع اور بہت زیادہ کام یابی پر بھروسا نہ کرو۔ بہ ظاہر اس کی کوئی وجہ نہیں کہ تم کام یاب نہ ہو، لیکن اگر تم لکھنے اور چھپنے میں ثابت قدم رہے تو جلد ہی معلوم ہو جائے گا کہ اگرچہ انعامات، عوام کی تحسین، کتابوں کی فروخت، اور ادیب کی معاشرتی قدر و منزلت اپنی منفرد کشش رکھتے ہیں، یہ سب باتیں غیر معمولی طور پر الل ٹپ ہوتی ہیں، بعض اوقات تو یہ ان ادیبوں کو جو ان کے سب سے زیادہ مستحق ہوتے ہیں بڑی ہٹ دھرمی سے نظر انداز کر دیتی ہیں، اور ان ادیبوں کو گھیر لیتی ہیں اور ان پر ہجوم کرتی ہیں جو ان کے سب سے کم مستحق ہوتے ہیں۔ یعنی وہ جو کام یابی کو اپنی خاص الخاص غرض و غایت گردانتے ہیں اغلب ہے کہ اپنے خوابوں کو کبھی شرمندۂ تعبیر ہوتا نہیں دیکھ سکیں گے؛ وہ ادبی عزم کو قدر و منزلت کی ہوس سے خلط ملط کرتے ہیں اور ان مالی فائدوں سے جو ادب کے ذریعے بعضے، لیکن بے حد کم، ادیبوں کو فراہم ہوتے ہیں۔ ایک فرق ہے۔

وہ خصوصیت جو ادبی ؤوکے شن [شغل] کی ماہیت کا تعین کرتی ہے شاید یہ ہو کہ جو اس سے سرفراز ہیں وہ اپنی حرفت کی مشق و مزاولت کے تجربے ہی کو اپنا بہترین انعام گردانتے ہیں، اپنی محنت سے حاصل ہونے والے کسی بھی ثمر سے کہیں زیادہ افضل۔ ادبی شغل کے بارے میں جو میرے تذبذبات ہیں ان میں مَیں صرف اسی بات کو یقینی جانتا ہوں کہ ایک ادیب اپنے اندر کہیں بہت گہرائی میں محسوس کرتا ہے کہ لکھنا لکھانا ہی وہ بہترین چیز ہے جو اسے پیش آئی ہے، یا جو اسے پیش آ سکتی تھی، کیوں کہ اس کی حد تک لکھنا لکھنا ہی ایک بہترین ممکنہ طرزِ حیات ہے، ان سماجی، سیاسی، یا مالی فائدوں سے قطع نظر جو اس سے حاصل ہوں۔

جو چیز تمھیں اُکسا رہی ہے یا پریشان کر رہی ہے، یہی کہ ادیب کیسے بنا جائے، تو اس پر ہماری گفت گو کے لیے شغل ہی مجھے ناگزیر نقطۂ آغاز نظر آتا ہے۔ یہ، ظاہر ہے، ایک پُراسرار معاملہ ہے، شک اور موضوعیت کا حجاب اوڑھے ہوئے ہے۔ بایں ہمہ یہ ہمیں اس کی عقلی طور پر تشریح کرنے کی کوشش سے نہیں روکتا، ان اَنانیت زدہ اساطیر کے مذہبی جوش و خروش اور گھمنڈ کو رد کرتے ہوئے جو رومانیت پسند (رومانٹکس) اس کے ارد گرد بُنتے رہتے ہیں، جن کے مطابق ادیب دیوتاؤں کا منتخب تھا، ایک وجود جسے ایک ماورائے ادراک فوق الانسانی ہستی نے الوہی کلمات کو نقل کرنے کے لیے منتخب کیا تھا؛ ایسے کلمات جنھیں پھونکتے ہی یہ روحِ انسانی کے ترفّع کا باعث ہوں گے اور ادیب کو، بھلا ہو حُسن (ظاہر ہے، جلی حرفوں میں) سے اس کے ناخوش گوار تصادم کا، جاوداں بنا دیں گے۔

ادبی یا فنّی شغل کے بارے میں آج کوئی اس طرح بات نہیں کرتا، اور ہر چند کہ ہمارے زمانے میں جو تعریف پیش کی گئی ہے کم پُرشکوہ ہے، ناگزیریت میں کم ڈوبی ہوئی ہے، تاہم کچھ کم گریز پا بھی نہیں: ایک مبہم سا میلِ خاطر جو بعض مردوں اور عورتوں کی زندگی ایک ایسی سرگرمی کے لیے وقف کرا دیتا ہے جس کی پیروی کے لیے ایک دن انھیں محسوس ہوتا ہے کہ وہ بلائے، تقریباً پابند کیے جا رہے ہیں، کیوں کہ انھیں محسوس ہوتا ہے کہ صرف اسی وُوکے شَن—مثلاً کہانیاں لکھنا—میں وہ اپنی تکمیل کا تجربہ کر سکتے ہیں، اپنے سے آسودہ ہو سکتے ہیں، خود کو بہترین طریقے پر پیش کر سکتے ہیں، مسلسل کچوکے لگانے والے اِس خوف سے آزاد کہ وہ اپنی زندگی ضائع کر رہے ہیں۔

میرا خیال نہیں کہ مشیت رحمِ مادر میں انسانی تقدیر طے کر دیتی ہو یا کوئی نٹ کھٹ الوہیت بالکل نئی نویلی روحوں کے درمیان لیاقت، بے لیاقتی، پسند اور ناپسند تقسیم کرتی ہو۔ لیکن میرا یہ خیال بھی نہیں، جیسا کہ فرانسیسی وجودیت پسندوں—خاص طور پر سارتر—کے زیرِ اثر ایک زمانے میں ہوا کرتا تھا، کہ وُوکے شَن ایک انتخاب (choice) ہے، انفرادی ارادے کا آزادانہ اظہار جو ایک آدمی کے مستقبل کا فیصلہ کرتا ہے۔ بے شک، اس یقینِ

راسخ کے باوجود کہ ادبی وو کے شن قسمت کا تابع یا آنے والے لکھاریوں کی جینز میں مرتسم نہیں ہوتا، اور اس ایمان کے باوجود کہ نظم و ضبط اور ثابت قدمی سے کبھی کبھار ایک نابغہ (genius) بھی پیدا ہو جاتا ہے، میں رفتہ رفتہ اس کا قائل ہو گیا ہوں کہ محض آزادانہ انتخاب کی رو سے اس کی گتھی سلجھائی نہیں جا سکتی۔ میری رائے میں آزادانہ انتخاب لازمی ہے، لیکن صرف دوسری منزل میں، جو اولین داخلی میلان کے بعد ہی آتی ہے۔ یہ پیدائشی ہو سکتا ہے یا بچپن یا اوائلِ جوانی میں تشکیل پا سکتا ہے، جسے عقلی انتخاب تقویت تو پہنچا سکتا ہے، لیکن از خود پیدا نہیں کر سکتا۔

اگر میں اپنے مفروضے میں غلطی نہیں کر رہا (عین ممکن ہے کہ کر رہا ہوں) تو ایک آدمی اور ایک عورت اپنے بچپن میں یا بالکل اوائلِ جوانی میں قبل از وقت ہی لوگوں، حالات کی مختلف صورتوں، قصے کہانیوں، ایسی دنیاؤں کو جو اس دنیا سے مختلف ہوتی ہیں جن میں وہ رہتے ہیں گھڑنے کا ایک شدید رجحان پیدا کر لیتے ہیں، اور یہ رجحان اس چیز کی پہلی علامت ہے جو آگے چل کر ادبی وو کے شن کہلائی جا سکتی ہے۔ قدرتی بات ہے، حقیقی دنیا اور زندگی سے تخیل میں پناہ لینے کی رغبت اور حقیقی ادبی کاوش کے درمیان جو خلیج حائل ہے اسے انسانوں کی بھاری اکثریت کبھی عبور نہیں کرتی۔ جو عبور کرتے ہیں اور لکھے ہوئے لفظوں کے ذریعے نئی کائناتوں کے خالق بن جاتے ہیں، وہ ادیب ہوتے ہیں، وہ اقلیت جس نے اپنی رغبت یا رجحان کو اس ارادے کی جدوجہد سے، جسے سارتر انتخاب کا نام دیتا ہے، تقویت پہنچائی ہے۔ کسی خاص لمحے میں انھوں نے ادیب بننے کا فیصلہ کیا۔ یہ بھی وہ ہے جو وہ بننا چاہتے تھے۔ انھوں نے اپنی زندگی کو اس طرح ترتیب دیا کہ لکھے ہوئے لفظ کو اس محرّک کا نقطۂ ارتکاز بنا سکیں جسے وہ اول اول اپنے ذہن کی کہر آلود فضاؤں میں، دوسری زندگیوں اور دنیاؤں کی دیدہ ریز صراحت کرنے کے واسطے استعمال کرنے پر قانع تھے۔ تم اس وقت ٹھیک اسی منزل میں ہو: اس مشکل لیکن اہتزاز آفریں لمحے میں جب تمھیں یہ فیصلہ کرنا ہے کہ کیا تم فکشنی دنیاؤں کی تخلیق سے اپنا دل بہلانے سے آگے جا کر انھیں تحریر میں بھی لاؤ گے۔ اگر

تمھارا انتخاب یہی ہے، تو تم یقیناً ایک بے حد اہم قدم اٹھا رہے ہوگے، گو ایک ادیب کی حیثیت سے تمھارا مستقبل ابھی پکّا ہونے سے کوسوں دور ہوگا۔ لیکن اپنے کو وقف کرنے کا فیصلہ، اپنی زندگی کو اپنے مقصد کے حصول کے رخ ڈالنے کا فیصلہ، پہلے ہی سے ایک ادیب بننے کی شروعات کا ایک طریقہ ہے، شاید واحد ممکنہ طریقہ۔

مختلف ہستیوں اور کہانیوں کی ایجاد کے اس اولین میلان کی اصل کیا ہے، یعنی ادبی وُوکیشن کا سرچشمہ؟ میرے خیال میں اس کا جواب بغاوت ہے۔ مجھے یقین ہے کہ وہ لوگ جو خود کو اپنی زندگی سے مختلف زندگیوں کے عمیق مطالعے میں غرق کر دیتے ہیں، زندگی سے جیسی کہ وہ ہے اپنے انکاری ہونے کی بالواسطہ نشان دہی کرتے ہیں، اور اسے اپنے تخیل اور احلام کی تخلیقات سے بدل لینے کی خواہش کا مظاہرہ۔ وہ شخص جو حقیقت سے، حقیقی زندگی سے جس طرح وہ گزاری جاری ہو، کما حقہ مطمئن ہو بھلا کیوں خود کو کسی ایسی چیز کے لیے وقف کرنے لگا جو اتنی موہوم اور خیالی ہو جتنی فکشنی حقیقتیں ہوتی ہیں؟ ظاہر ہے جو لوگ حقیقی زندگی سے بغاوت کرتے ہیں، اپنی صلاحیت کو بروے کار لا کر مختلف زندگیاں اور مختلف لوگ اختراع کرتے ہیں، وہ ایسا بہتیری وجوہ کی بنا پر کر سکتے ہیں، اور یہ وجوہ محمود یا مذموم، فیاضانہ یا خودغرضانہ، پیچیدہ یا فرسودہ ہو سکتی ہیں۔ حقیقت کی اس بنیادی جرح کی نوعیت کی، جو میری دانست میں ہر ادبی کالنگ [بلاوے/پکار] کے قلب میں جاگزیں ہوتی ہے، چنداں اہمیت نہیں۔ اہمیت اس بات کی ہے کہ یہ انکار جان دار ہونا چاہیے، اتنا جان دار کہ اس جوش و خروش کے لیے ایندھن فراہم کر سکے جو ایک اتنا ہی کھوتانہ فعل ہے جتنا پون چکیوں سے زورآزمائی کرنا — شعبدہ بازی سے زندگی کی ٹھوس، معروضی دنیا کو فکشن کی لطیف اور ناپایدار دنیا میں تبدیل کرنا۔

پھر بھی فکشن اپنی فنا پذیری اور اپنی عمل درآمد کی داخلی، مجازی، ماورائے تاریخی نوعیت کے باوجود حقیقی دنیا پر بڑے دیرپا اثرات کا حامل ہوتا ہے — بہ الفاظِ دیگر، سچ مچ کے انسانوں کی زندگیوں پر۔

حقیقی زندگی کی یہ باز پرس، جو ادب کی —ادبی وُوکے شَن کی— خفیہ علتِ غائی ہے، اس بات کی ضامن ہے کہ ادب کسی مخصوص دور کی منفرد بصیرت (وژن) عطا کرتا ہے۔ فکشن (خاص طور پر اعلا فکشن) میں پیش کردہ زندگی کبھی صرف وہ زندگی نہیں ہوتی جسے ان لوگوں نے گزارا ہو جنھوں نے اسے تصور کیا ہو، لکھا، پڑھا، یا تجربہ کیا ہو بل کہ اس کا فکشنی مماثل ہوتی ہے جسے گھڑنے پر وہ مجبور ہو گئے تھے کیوں کہ وہ حقیقت میں ایسی زندگی گزارنے سے قاصر تھے اور، نتیجے کے طور پر، اس پر قناعت کرنا پڑا کہ اسے صرف بلاواسطہ اور داخلی طور پر ہی تجربہ کریں، جس طور پر اس کا تجربہ کرنا ممکن تھا: خوابوں میں اور فکشن میں۔ فکشن ایک دروغ ہے جو ایک عمیق صداقت کو ڈھانپے ہوتا ہے: یہ وہ زندگی ہے جو کبھی واقع نہیں ہوئی ہوتی، ایسی زندگی جو کسی عہد کے مرد و عورت گزارنا چاہتے تھے لیکن نہ گزار سکے، چناں چہ اسے گھڑنے پر مجبور ہو گئے۔ یہ تاریخ کا سامنے کا نہیں بل کہ الٹا یا عقبی رخ ہے: وہ جو نہیں ہوا، چناں چہ جسے جعلی طور پر تصور میں اور الفاظ میں پیدا کرنا پڑا تا کہ ان ارمانوں کو پورا کیا جا سکے جن کی تکمیل سے حقیقی زندگی قاصر تھی، تا کہ وہ خلا پُر کیا جا سکے جو مرد و عورت اپنے ماحول میں پاتے تھے، جنھیں ان ارواح سے بسایا جا سکے جو خود انھوں نے حاضرات کی تھیں۔

بے شک یہ بغاوت اضافی ہے۔ بہت سے کہانی کار اس سے آگاہ بھی نہیں ہوتے، اور یہ ممکن ہے کہ اگر وہ اپنے شغل کی فتنہ پرداز بنیادوں سے آگاہ ہو بھی جائیں تو انھیں تعجب اور خوف آئے گا کیوں کہ اپنی عوامی زندگی میں وہ یقیناً خود کو اس دنیا کو جس میں وہ رہتے ہیں بارود کے ذریعے اڑا دینے کی خفیہ ساز باز کرتا ہوا تصور نہیں کرتے۔ دوسری طرف، انجامِ کار، ان کی بغاوت خاصی امن پسند ہوتی ہے۔ موہوم فکشنی زندگیوں کا مقابلہ حقیقی زندگی سے کرانے میں بہ ہر کیف نقصان ہی کیا ہے؟ اس نوع کے مسابقے میں خطرہ کہاں ہے؟ پہلی نظر میں، کوئی خطرہ نہیں۔ یہ تو محض ایک کھیل ہے، کیا نہیں؟ اور کھیلوں کو خطرناک تصور نہیں کیا جاتا، تا آں کہ یہ اپنی حدود سے تجاوز کرنے اور حقیقی زندگی میں گھل مل جانے کی دھمکی دینے

لگیں۔ اس میں شک نہیں کہ جب کوئی شخص — مثلاً دون کیہوتے یا مادام بوواری — فکشن کو حقیقی زندگی سے خلط ملط کرنے پر اصرار کرتا ہے اور اس بات کی کوشش کہ زندگی فکشن سے ملتی جلتی ہو، تو نتائج تباہ کن ہوسکتے ہیں۔ اس قسم کا طرزِ عمل اختیار کرنے والے شدید مایوسیوں کا شکار ہوتے ہیں۔

تو ادب کا کھیل بے ضرر نہیں۔ حقیقی دنیا سے عمیق بے اطمینانی کا ثمر، فکشن خود بے آرامی اور بے اطمینانی کی جڑ ہے۔ وہ جو مطالعے کے ذریعے ایک عظیم کہانی کی طرح زندگی کرتے ہیں — سروینٹس اور فلوبئیر کی ان دو کہانیوں کی طرح جن کا میں نے ابھی ابھی حوالہ دیا ہے — حقیقی زندگی کی طرف اس کی حدبندیوں اور نقائص کے بڑھتے ہوئے احساس کے ساتھ مراجعت کرتے ہیں، ان شان دار فنتاسیوں کے باعث اس حقیقت سے متنبہ کہ حقیقی دنیا اور زندگی ناول نگاروں کی ایجادہ کردہ زندگی سے کہیں زیادہ اوسط درجے کی ہے۔ جب قارئین کا سامنا حقیقی دنیا سے ہوتا ہے، تو ہوسکتا ہے کہ بعض حالات میں اچھے ادب کی بھڑکائی ہوئی بے چینی خود کو اقتدار، نظام، یا رخصت دادہ اعتقادات کے خلاف باغیانہ عمل میں ظاہر کرے۔

یہی وجہ ہے کہ ہسپانوی احتساب (ان کوئی زیشن) پارہ ہائے فکشن کو شک وشبے کی نظر سے دیکھتا تھا اور ان پر کڑی سینسر شپ عائد کرتا تھا، یہاں تک کہ تین سو سال تک انھیں اپنی امریکی نوآبادیوں میں ممنوع قرار دے دیا تھا۔ عذر یہ تھا کہ یہ بے سروپا کہانیاں مبادا انڈینز کو خدا کی عبادت سے بھٹکا دیں، جو ایک دینی معاشرے کا تنہا سرورکار تھا۔ احتساب ہی کی طرح، تمام حکومتیں اور راج جو اپنے شہریوں کی زندگیوں پر تسلط قائم کرنے کے کوشاں ہوتے ہیں، فکشن کی بابت اسی قسم کے شک وشبے کا اظہار کرتے ہیں اور اسے اس نوع کی چھان بین اور چھٹائی سے گزارتے ہیں جسے سینسر شپ کہا جاتا ہے۔ ان میں سے کوئی ہیئتِ اقتدار بھی غلط نہیں ہوتی: معصوم نظر آنے کے باوجود، کہانیوں کا لکھنا اپنی آزادی کے اظہار کی ایک روش ہے اور اُن سے — خواہ صاحبِ دین، خواہ بے دین — حجت بازی کرنے کا ایک

پیرایہ جو اسے سلب کرنے کے درپے ہیں۔ اس لیے تمام آمریتوں — فاشسٹ، کمیونسٹ، یا اسلامی بنیاد پرست — حکومتوں، افریقی یا لاطینی امریکی عسکری جابرانہ نظاموں نے ادب کو سینسر شپ کی جکڑ بند میں ڈال کر ان پر اپنا تسلط جمانے کی کوشش کی ہے۔

لیکن اس عمومی غور وفکر نے ہمیں تمھارے مخصوص معاملے سے تھوڑا سا بھٹکا دیا ہے۔ چلو تخصیصی امور کی طرف لوٹیں۔ اپنے باطن میں تم نے ایک مخصوص تمایل محسوس کیا ہے، اور تم نے ارادے کی جدوجہد سے اسے سہارا دیا ہے اور اپنی ذات کو ادب کے لیے وقف کرنے کا فیصلہ۔ تو اب اور کیا کیا جائے؟

اپنے ادبی میلان کو اپنی تقدیر بنانے کا تمھارا دعوا تمھیں غلامی کی طرف لے جائے گا، غلامی کے علاوہ کسی اور چیز کی طرف نہیں۔ زیادہ وضاحت سے یوں کہہ سکتے ہیں کہ تم نے ابھی ابھی وہی کیا ہے جو انیسویں صدی کی بعض خواتین کے بارے میں مشہور ہے جو اپنا وزن گھٹانے اور اپنی نازک اندامی کی بازیافت کے لیے کیا کرتی تھیں: تم نے ایک کیچوا نگل لیا ہے۔ کیا تمھارا سامنا کبھی کسی ایسے شخص سے ہوا ہے جس نے اپنی آنتوں میں اس بھیانک طفیلی کو پناہ دے رکھی ہو؟ میرا سامنا ضرور ہوا ہے، اور میں تمھیں یقین دلاتا ہوں کہ وہ خواتین سورما اور شہدائے حسن تھیں۔ انیس سو ساٹھ کی دہائی کے شروع میں پیرس میں میرے ایک اچھے دوست خوسے مریَہ پر، جو ایک ہسپانوی پینٹر اور فلم ساز تھا، اسی قسم کی مخلوق حملہ آور ہوئی تھی۔ ایک بار جب کیچوا کسی عضویہ کے اندر دھرنا جما لیتا ہے، تو اس میں ضم ہو جاتا ہے، اسی سے اپنی غذا حاصل کرتا ہے، اسی کے سہارے بڑھتا اور نشونما پاتا ہے؛ کیچوے کو اس جسم سے خارج کرنا جس کے بل بوتے پر وہ پھل پھول رہا ہو اور جسے عملاً اپنی نوآبادی بنا رکھا ہو بے حد دشوار ہے۔ خوسے مریَہ دن بہ دن گھلتا گیا، حال آں کہ وہ مسلسل کھانے اور پینے پر (خاص طور پر دودھ) مجبور تھا تاکہ اس مخلوق کا جہنم مسلسل بھرتا رہے جو اس کے اندر مقیم تھی، کیوں کہ بہ صورتِ دیگر، اس کی تکلیف ناقابلِ برداشت ہو جاتی۔ لیکن اس کا سارا کھایا پیا کیچوے کے فائدے کے لیے تھا، خود اس کے اپنے فائدے کے لیے

نہیں۔ ایک دن جب ہم موں پارناس کے ایک چھوٹے سے بیسترو میں بیٹھے گفت گو کر رہے تھے، اس نے اس اعتراف کے ساتھ مجھے حیرت میں ڈال دیا: ''ہم بہت ساری چیزیں ساتھ ساتھ کرتے ہیں۔ ہم تھیٹر، نمایشیں، کتابوں کی دکانیں جاتے ہیں، گھنٹوں بیٹھے سیاست، کتابوں، فلموں، اور دوستوں کے بارے میں باتیں کرتے ہیں۔ اور تمھارا خیال ہے کہ میں یہ سب ٹھیک اُس وجہ سے کرتا ہوں جس وجہ سے تم، کیوں کہ مجھے ان سے لطف آتا ہے۔ لیکن تم غلطی پر ہو۔ یہ سب میں اُس کے لیے کرتا ہوں، کیچوے کے لیے۔ مجھے یوں نظر آتا ہے کہ میری پوری زندگی اب اور میری خاطر نہیں گزر رہی بل کہ اُس کی خاطر جسے میں اپنے اندر لیے لیے پھر رہا ہوں، جس کا اب میں سوائے ایک غلام کے کچھ اور نہیں۔''

ٹھیک اس وقت سے میں ایک ادیب کی قسمت کی مثال اپنے دوست خوسے مَریَّہ سے دینا پسند کرتا ہوں جن دنوں ایک کیچوا اس کے اندر براجمان تھا۔ ادبی وُوکےشَن ایک شوقیہ مشغلہ (ہابی) نہیں، کھیل نہیں، فراغت کے لمحوں کی کوئی خوش گوار سرگرمی نہیں۔ یہ ایک محیطِ کل اور علاحدگیِ کل مشغولیت ہے، ایک تقدّمِ اشد، اپنی مرضی سے اختیار کردہ غلامی جو اپنے شکار (خوش نصیب شکار) کو غلام بنا ڈالتی ہے۔ خوسے مَریَّہ کے کیچوے کی طرح، ادب ہمہ وقتی انہماک بن جاتا ہے، ایسی چیز جو تمھارے پورے وجود پر حاوی ہوجاتی ہے، ان ساعتوں سے چھلک پڑتی ہے جو تم نگارش کے لیے وقف کرتے ہو اور تمھارے ہر کام میں سرایت کرجاتی ہے، کیوں کہ ادبی وُوکےشَن ادیب کی زندگی کو اپنی خوراک کے لیے نشانہ بناتا ہے، جس طرح کیچوا ان جسموں سے اپنی غذا اخذ کرتا ہے جن پر حملہ آور ہوا ہوتا ہے۔ بہ قول فلوبیر: ''نگارش زندہ رہنے کا بس ایک اور طریقہ ہے۔'' دوسرے لفظوں میں، وہ لوگ جو اس دل موہنے اور جاذبِ توجہ وُوکےشَن کو اپناتے ہیں، زندہ رہنے کے لیے نہیں لکھتے بل کہ لکھنے کے لیے زندہ رہتے ہیں۔

ادیب کے وُوکےشَن کو کیچوے سے تشبیہ دینے کا یہ خیال ایجادِ بندہ نہیں۔ یہ مجھے ابھی ابھی تھومس ڈلف کو پڑھتے ہوئے ملا ہے، جو اپنے وُوکےشَن کو اپنی ذاتِ وجود میں کسی

کیچوے کی اقامت گاہ کے طور پر بیان کرتا ہے:

نیند ہمیشہ کے لیے فنا ہو چکی تھی، بچپن کی نیند کی رحم دل، تاریک اور شیریں فراموشیاں۔ کیڑا میرے قلب میں داخل ہو چکا تھا، کنڈلی مارے بیٹھا میرے بھیجے، میری روح، میرے حافظے سے اپنا دوزخ بھر رہا تھا — مجھے معلوم تھا کہ انجامِ کار میں خود اپنی ہی آگ میں آ پھنسا ہوں، اپنی بھوکوں سے ختم ہوتا جا رہا ہوں، اس برہم اور سنگ دل خواہش کی میخ پر گھونپا جس نے میری زندگی کو برسوں سے جذب کر رکھا تھا۔ مختصراً، مجھے معلوم تھا دماغ یا دل یا یاد میں ایک تابناک خلیہ اب ہمیشہ ہمیشہ فروزاں رہے گا — رات میں، دن میں، میری زندگی کے ہر بیدار یا محوِ خواب لمحے میں، کیچوا پھلے پھولے گا اور روشنی جل اٹھے گی، — کہ کوئی مسکّن غذا یا مشروب، یا دوستی، سیاحت، تفریح یا عورت کبھی بھی اس کی پیاس نہ بجھا سکے گی، اور کہ میں کبھی اس سے فرار نہیں پا سکوں گا تا آں کہ موت اپنی مکمل اور اٹل ظلمت میری زندگی پر نہیں پھیلا دیتی۔

مجھے، انجامِ کار، معلوم ہو گیا تھا کہ میں ایک ادیب بن گیا ہوں: مجھے بالآخر پتا چل گیا تھا کہ اس آدمی کو جو ایک ادیب کی زندگی اختیار کرتا ہے کیا پیش آتا ہے۔*

میرا خیال ہے کہ وہ جو ادب کی طرف اس طرح آتے ہیں جس طرح شاید مذہب کی طرف، اپنا وقت، توانائی، اور کوششیں اپنے وُوکےشَن کے لیے وقف کرنے کو تیار، تو واقعی ادیب بننے اور خود کو اپنی نگارش میں درجۂ کمال کو پہنچنے کے لیے جو کچھ درکار ہے وہ انھیں میسّر ہوتا ہے۔ وہ پُراسرار چیز جسے ہم فطری استعداد (ٹیلینٹ) یا نابغہ (جینیس) کہتے ہیں، وہ پختہ اور بالغ شکل میں وجود میں نہیں آتی — کم از کم ناول نگاروں میں تو نہیں، گو شاعروں یا موسیقاروں میں شاید کبھی کبھار (جس کی، ظاہر ہے، رَیں بو اور موتزارت مسلّم مثالیں ہیں)۔ اس کے بجائے یہ نظم و ضبط اور ریاض کی طویل مدت کی انتہا پر ہی کہیں جا کر

---

*"The Story of a Novelist," *The Autobiography of an American Novelist*, ed. Leslie Field (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983), pp. 68-69.

عیاں ہوتی ہے۔ ایسے ناول نگار نہیں ملتے جو عجوبہ کمال ہوں۔ سارے عظیم ترین اور محترم ترین ناول نگار پہلے پہل نوآموز ادیب ہوتے ہیں جن کی کھلتی ہوئی استعداد کو جلد ہی مشق و مزاولت اور عمیق باطنی یقین کی حاجت ہوتی ہے۔ان ادیبوں کی مثال جنھیں ـــ ریں بو کے برخلاف، جو اپنی نوخیزی میں ہی بڑا تاب ناک شاعر تھا ـــ اپنی فطری استعداد کی پرورش اور جلا کی ضرورت پڑی، مبتدیوں کا دل بڑھاتی ہے، تمھارا ایسا خیال نہیں؟

اگر تمھیں موضوع سے دل چسپی ہو، یہی کہ ادبی نابغہ کو کس طرح پروان چڑھایا جاتا ہے، تو میں فلوبیئر کی ضخیم مراسلت کو پڑھنے کی سفارش کروں گا، خاص طور پر وہ خط جو اس نے اپنی عاشق لوئیز کولے کو ۱۸۵۰ اور ۱۸۵۴ کے درمیان لکھے، وہ دور جس میں اس نے ''مادام بوواری'' لکھی، اپنا پہلا شاہ کار۔ میں نے انھیں اس وقت پڑھا تھا جب اپنی اولین کتابیں لکھ رہا تھا، اور یہ بہت مددگار ثابت ہوئے۔ اگرچہ فلوبیئر ایک مردم بےزار آدمی تھا اور اس کے خط انسانیت کے خلاف صلواتوں سے بھرے ہوئے ہیں، ادب سے اس کی محبت بےاَنت تھی۔ اسی لیے اس نے اپنے وُوکےشن سے بیعت کسی صلیبی جنگ جو کی طرح کی، خود کو اس کے آگے دن رات سپر انداز کر دیا، جوش بھرے یقین کے ساتھ کام کیا، اور خود کو سبقت لے جانے کے لیے مسلسل مہمیز لگائی ۔ اس طریقے پر، وہ اپنی معذوریوں پر غالب آنے کے قابل ہوگیا (جو اس کی اولین نگارشات میں بہت واضح ہیں، اور جو اتنی ہی رسمی اور مرصّع ہیں جتنے اس دور کے مروجہ نمونے) اور ''مادام بوواری'' اور ''اے سینٹی مینٹل ایجوکیشن'' جیسے ناول لکھے، جو شاید دو اولین جدید ناول ہیں۔

اس خط میں جو موضوع اٹھایا گیا ہے اس پر ایک اور کتاب، اگر پڑھنا چاہو تو، ولیم ایس۔ بروز کی ہے جو ایک بہت مختلف نوع کا ادیب ہے: ''جَنکِی''۔ ناول نگار کی حیثیت سے بروز مجھے بالکل دل چسپ نہیں لگتا: اس کی تجرباتی، واہمہ زا (سائکاڈیلک) کہانیوں نے مجھے ہمیشہ بےکیف کیا ہے، اتنا کہ مجھے نہیں لگتا کہ کبھی ایک کہانی بھی پوری پڑھ سکا ہوں۔ لیکن ''جَنکِی،'' اس کی نوشتہ پہلی کتاب، اس کے منشیات کا عادی ہوجانے کا واقعاتی اور

خود سوانحی بیان اور یہ کہ منشیات کی لت نے —ایک خود مختار انتخاب جس نے ایک مخصوص رجحان کی افزایش کی جو یقیناً پہلے ہی سے موجود تھا— کس طرح اسے دل سے راضی غلام بنا دیا، تو جس چیز کو میں ادبی وُ و کے شَن سمجھتا ہوں ''جَنکِی'' اس کا بے کم و کاست نقشا مہیّا کرتا ہے، اور اس مطلق باہمی وابستگی کا نقشا بھی جو ادیب اور اس کی نگارش کو ایک دوسرے سے ہوتی ہے اور جس طریقے پر موخر الذکر ادیب سے، جو سب وہ ہے یا کرتا ہے یا نہیں کرتا، کسبِ غذا کرتی ہے۔

لیکن، میرے دوست، یہ خط ضرورت سے زیادہ طویل ہو گیا ہے، اور ایسی صنف میں آتا ہے—یعنی مراسلاتی صنف— جس کی اولین خوبی بجا طور اختصار ہے، چناں چہ اب میں رخصت چاہتا ہوں۔

چاہت کے ساتھ،

مکتوب لے رہاس

عزیز دوست،

پچھلے چند دنوں اتنا مصروف رہا کہ جس عجلت سے تمھیں جواب دینا چاہیے تھا، نہیں دے سکا، لیکن ٹھیک جب سے تمھارا خط ملا ہے، اسی کی بابت سوچتا رہا ہوں۔ صرف اسی لیے نہیں کہ میں اس کے جوش و خروش میں شریک ہوں، تمھاری طرح خود بھی یہ اعتقاد رکھتا ہوں کہ بری قسمت کا سامنا کرنے کے لیے ادب ہی وہ بہترین چیز ہے جو کبھی ایجاد ہوئی ہو، بل کہ اس لیے بھی کہ جو سوال تم نے کیے ہیں— ''کہانیاں آتی کہاں سے ہیں؟'' اور ''ناول نگار اپنے خیالات کیسے پیدا کرتے ہیں؟''— مجھے اب بھی اتنے ہی زیادہ تجسس انگیز معلوم ہوتے ہیں جتنے اپنی ادبی ریاضت کے اولین دنوں میں ہوتے تھے، اور اِس وقت بھی جب میں بہت سے ناول لکھ چکا ہوں۔

تمھیں دینے کے لیے میرے پاس ایک جواب ہے، جس کو بڑی نزاکت سے بیان کرنا ہوگا کہ کہیں یک سر جھوٹا نہ معلوم ہو۔ ساری کہانیوں کی جڑیں ان لوگوں کی زندگیوں میں پیوست ہوتی ہیں جو انھیں لکھتے ہیں؛ تجربہ وہ سرچشمہ ہے جس سے فکشن کا کلّا پھوٹتا ہے۔ ظاہر ہے اس کا یہ مطلب نہیں کہ ناول ہمیشہ اپنے لکھنے والوں کی سوانح کا لطیف سا بہروپ ہوتا ہے؛ بل کہ یہ کہ ہر فکشن میں، حتیٰ کہ وہ بھی جس میں تخیل کا استعمال بے حد آزادانہ ہوا ہو، کسی نقطۂ آغاز کی دریافت ممکن ہے، ایک خفیہ غدّہ جو وجدانی طور پر ادیب کے تجربات

سے جڑا ہوتا ہے۔ میں تو یہ دعوا تک کرنے کی جسارت کروں گا کہ اس کلیے میں کوئی استثنا نہیں اور، نتیجے کے طور پر، سائنسی اعتبار سے ادب میں ایجادِ خالص کا وجود نہیں۔ سارے کے سارے فکشن فنتاسی اور حرفت کی وضعیں ہوتے ہیں جنھیں مخصوص انعال، افراد، اور ماحول کے گرد تعمیر کیا جاتا ہے جو ادیب کے حافظے میں نمایاں ہوتے ہیں اور اس کے تخیل کو انگیخت کرتے ہیں، اور ایسی دنیا کی تخلیق کی راہ میں اس کی قیادت جو اتنی غایت درجے کی فراواں اور بوقلمون ہوتی ہے کہ اسے سوانحی مواد میں جو اس کی آفرینش تھا پہچان لینا بعض اوقات تقریباً (اور بعض اوقات تو قطعاً) ناممکن ہوتا ہے، اور یہ، ایک طرح سے، سارے فکشن کا قلبِ مجوب ہوتا ہے، ساتھ ہی ساتھ اس کا الٹ اور ضد بھی۔

مَیں نے نوجوانوں کی ایک کانفرنس میں اس عمل کی منقلب اسٹرپ ٹیز کے طور پر تشریح کرنے کی کوشش کی تھی۔ ناول لکھنا ایسا ہی ہے جیسا پیشہ ور عریاں تماشاگروں (اسٹرپر) کا رفتہ رفتہ اپنے کپڑے اتارنا اور اسٹیج پر اپنے برہنہ جسموں کی نمایش کرنا۔ ناول نگار یہی تماشا معکوس شکل میں دکھاتا ہے۔ ناول کی تعمیر میں وہ کپڑے زیب تن کرنے کا عمل دکھاتا ہے، جس برہنگی سے ابتدا کی تھی اس کو اپنے تخیل میں جگائے ہوئے بوجھل اور رنگ برنگے کپڑوں میں چھپاتے ہوئے۔ یہ عمل اتنا پیچ دار اور مشقت طلب ہوتا ہے کہ خود لکھنے والا تکمیل شدہ نگارش میں— تخیلی لوگوں اور دنیاؤں کو ایجاد کرنے والی اپنی صلاحیت کی مالا مال نمایش میں— ان پیکروں کو جو اس کے حافظے میں چھپے ہوتے ہیں، جہاں زندگی نے انھیں جمایا ہوتا ہے، خود اسے برانگیختہ کیا ہوتا ہے، مہمیز لگائی ہوتی ہے، اور اپنی کہانی لکھنے پر اکسایا ہوتا ہے، پہچاننے سے عاجز رہتا ہے۔

رہے موضوعات، تو میرا عقیدہ ہے کہ ناول نگار اپنے سے ہی کسب غذا کرتا ہے، کتوب لے پاس (catoblepas) کی طرح، وہ اسطوری جانور جو فلوبیئر کے ناول "دی ٹیمپ ٹیشن اَوف سینٹ اینتھونی" میں سینٹ اینتھونی کو نظر آتا ہے اور جس سے بعد ازآں بورہیس کی "بُک اَوف اِمیجنَری بِینگز" میں دوبارہ ملاقات ہوتی ہے۔

کتوب لے پاس ایک عجیب مخلوق ہے جو رفتہ رفتہ خود اپنے ہی کو کھا جاتی ہے اور بسم اللہ پیروں سے کرتی ہے۔ اسی طرح، ناول نگار کہانیوں کے خام مال کے لیے خود اپنے تجربات ٹٹولتا ہے — لیکن ظاہر ہے، خاصے تجریدی معنیٰ میں۔ وہ ایسا بعض مخصوص یادوں کے مواد سے کرداروں، سوانحی حکایتوں، اور مناظر کو ازسرِ نو زندہ کرنے کے لیے ہی نہیں کرتا بل کہ قوت ارادی کے لیے ایندھن جمع کرنے کے لیے بھی تا کہ اپنے طویل اور کٹھن منصوبے کو پورا کرنے کے لیے خود کو سہارا دے سکے۔

میں فکشن کے موضوعات پر بحث کے معاملے میں تھوڑی اور جسارت سے کام لوں گا۔ ناول نگار اپنے موضوعات کا خود انتخاب نہیں کرتا؛ موضوعات خود اس کا انتخاب کرتے ہیں۔ وہ بعض موضوعات پر لکھتا ہے تو اس لیے کہ کچھ چیزیں اسے پیش آئی ہوتی ہیں۔ کسی موضوع کے انتخاب میں لکھنے والے کی آزادی اضافی ہوتی ہے، بل کہ شاید معدوم۔ یہ ہر کیف، اپنی نگارش کے لیے ادبی ہیئت (فارم) کے انتخاب کے مقابلے میں کچھ بھی نہیں؛ وہاں، مجھے لگتا ہے، اسے مطلق آزادی حاصل ہوتی ہے — اور مطلق ذمے داری بھی۔ میرا تاثر یہ ہے کہ زندگی — میں جانتا ہوں کہ یہ بڑا بھاری بھرکم لفظ ہے — موضوعات کو ادیب پر بعض تجربات کے ذریعے مسلط کرتی ہے جو اس کے شعور یا تحتانی شعور میں خود کو مرتسم کرتے ہیں اور بعد میں اسے مجبور کرتے ہیں کہ کہانیاں لکھ کر ان سے اپنا پیچھا چھڑائے۔ ایسی مثالوں کو ڈھونڈنے کی چنداں ضرورت نہیں جن میں زندگی کے موضوعات خود کو ادیب کے سر منڈھتے ہیں، کیوں کہ تمام شہادتوں کا اس پر اتفاق ہے: ایک کہانی، کردار، صورتِ حال، اور اسرار آسیب کی طرح میرا پیچھا کرتا رہا، مجھ پر جن کی طرح آ سوار ہوا، میری گہرائیوں میں مجھ سے اصرار اور تواتر کے ساتھ مطالبہ کرتا رہا تا آں کہ میں اس کو لکھ کر اس سے گلوخلاصی حاصل کرنے پر مجبور ہوگیا۔ بے شک، پروست کا نام سب سے پہلے ذہن میں آتا ہے۔ ایک سچّا ادیب۔ کتوب لے پاس، کیا نہیں؟ ''اِن سَرچ اَوف لوسٹ ٹائم'' کے محنتی خالق کے مقابلے میں اور کون ہے جس نے خود کو اتنے مکمل اور بہرہ ور طریقے پر صَرف

کر ڈالا ہو، جس نے کسی ماہرِ آثارِ قدیمہ کی طرح حافظے کے کونوں کھدروں میں کھدائی کی ہو؟ ''اِن سَرچ اَوف لَوسٹ ٹائم''، پروست کی روزمرہ کی زندگی، خاندان، ماحول، رفاقتوں، تعلقات، گفتنی اور ناگفتنی اشتہاؤں، پسندوں، اور ناپسندوں کی وہ یادگاری فنّی باز تخلیق ـــ اور، ساتھ ہی ساتھ، روحِ انسانی کی ان لطیف اور پراسرار دل ربائیوں کا مرقّع جب وہ گزرے ہوئے وقت کے ان پیکروں کو جو یاد میں باقی بچ رہے ہوں جمع کرنے، الگ کرنے، کھودنے اور دفن کرنے، باہم ملانے یا جدا کرنے، جلا بخشنے یا محو کرنے کی مشقت طلب کوششیں کر رہا ہو۔ پروست کے سوانح نگاروں نے (مثلاً، پینٹر) نے بڑی کام یابی کے ساتھ اُن واقعی تجربات اور اشخاص کی طویل فہرست تیار کی ہے جو پروستی داستان (ساگا) کی شان دار ایجادات میں چھپے بیٹھے ہیں، اور بیّن طور پر ثابت کر دیا ہے کہ یہ غیر معمولی ادبی تخلیق اپنے لکھنے والے کی زندگی کے خام مال سے مرتّب ہوئی ہے۔ لیکن سوانحی اندراجات (ڈے ٹا) کی یہ فہرستیں جنھیں نقادوں نے تفحّص سے تیار کیا ہے جو بات ثابت کرتی ہیں وہ کچھ اور ہی ہے: پروست کی تخلیقی استعداد جس نے اپنے مشاہدۂ باطن اور استغراقِ ماضی کے تصرف سے اپنی خاصی روایتی زندگی کے واقعات کو ایک شان دار منقّش و مشجّر کپڑے (ٹیپسٹری) میں تبدیل کر دیا تھا، انسانی صورتِ حال کا ایک حیرت انگیز عکس جسے ایسے شعور کی آنکھ سے دیکھا گیا ہو جو اپنے باطن کے مشاہدے میں خود زندگی کو وا ہوتا ہوا دیکھ رہی ہو۔

یہ بات ایک اور تصور کی طرف ہماری قیادت کرتی ہے، جو پچھلی بات سے کم اہم نہیں۔ اگرچہ ناول نگار کی ایجاد کا نقطۂ آغاز اس پر بیتا ہوا ماجرا ہوتا ہے، یہ اس کا نقطۂ انتہا نہیں ہوتا، نہ ہو سکتا ہے۔ ایجاد کا انجام ـــ اس کے آغاز سے ـــ خاصی دوری پر واقع ہوتا ہے، کیوں کہ جس طرح موضوع زبان اور بیانیے میں گڑا ہوتا ہے، خودسوانحی مواد دوسرے یاد کردہ یا ایجاد کردہ مواد سے بدل جاتا ہے، غنی ہو جاتا ہے (بعض اوقات قدر و قیمت میں نکھر جاتا ہے)، اس سے ضم ہو جاتا ہے، ہنرمندی سے برتا جاتا ہے اور ساخت میں ڈھالا

جاتا ہے — بہ شرطے کہ ناول واقعی ایجاد ہو — یہاں تک کہ اسے وہ مکمل خود مختاری حاصل ہوجاتی ہے جو فکشن کو بہ انداز خود زندگی کرنے کے لیے لازم ہے۔ (وہ کہانیاں جو کبھی اپنے لکھنے والوں سے جدا نہیں ہو پاتیں اور جن کا واحد مقصد سوانحی دستاویزات فراہم کرنا ہوتا ہے،، ظاہر ہے، ناکام فکشن ہوتی ہیں۔) ناول نگار کا کام اپنے حافظے کے فراہم کردہ مواد کو ایک معروضی دنیا میں منقلب کرنا ہوتا ہے جو لفظوں کی بنی ہوتی ہے: یعنی ناول۔ ہیئت (فارم) وہ چیز ہے جو متن (ٹیکسٹ) کو مربوط کرتی ہے، اسے شکل دیتی ہے؛ اور اگر میرا ادبی پراجیکٹس کا تصور درست ہے (اور میں مکرراً کہتا ہوں، میرے اپنے شکوک ہیں) تو یہ ہیئت کی ہیرا پھیری ہی ہے جس میں ادیب مکمل طور پر آزاد ہوتا ہے اور اسی لیے اپنے نتائج کا ذمے دار بھی۔ اگر تم، میرے خیال میں، بین السطور یہی پڑھ رہے ہو کہ فکشن لکھنے والے اپنے موضوعات کے ذمے دار نہیں (کیوں کہ یہ زندگی خود ان کے لیے مقرر کرتی ہے) لیکن اس طریقے کے ذمے دار ہیں جس پر وہ ان کی ادب میں کایا کلپ کرتے ہیں اور جس کے نتیجے میں اُن کے بارے میں یہ کہنا ممکن ہے کہ وہ، انتہائے کار، اس کی کامیابی یا ناکامیابی کے ذمے دار ہیں — ان کی اوسط قدر و قیمت یا ان کے نابغہ ہونے کے — تو پھر بے شک میرا مدّعا بھی بے کم و کاست یہی ہے۔

یہ کیوں ہے کہ ایک ادیب کی زندگی کے لامحدود واقعات میں سے صرف چند ہی اس کی تخلیقی صلاحیت کو اتنی شدت سے متحرک کرتے ہیں، جب کہ متعدد دوسرے تخیل کو بیدار کیے بغیر حافظے سے یوں گزر جاتے ہیں جیسے چھلنی سے پانی؟ یہ مجھے حتمی طور پر معلوم نہیں۔ مجھے بس ایک شبہ سا ہے۔ اور وہ یہ کہ چہرے، ذاتی واقعات، حالات کی صورتیں، اور تنازعات جو خود کو ایک ادیب پر نقش کر دیتے ہیں اور اسے کہانیاں گھڑنے کی طرف لے جاتے ہیں ٹھیک وہی ہوتے ہیں جو حقیقی زندگی سے اس کے اختلافِ رائے کی نمایندگی کرتے ہیں، زندگی سے جیسی کہ وہ ہے، جو، جیسا کہ میں نے اپنے گذشتہ خط میں لکھا ہے، ایک ناول نگار کے وُوکےشَن کی اساس ہے، وہ مخفی لہر جو اسے حقیقی دنیا سے نافرمانی کرنے اور

اسے علامتی طور پر فکشن سے بدل لینے پر اکساتی ہے۔

اس خیال کی وضاحت کے لیے جو بے شمار مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں ان میں سے میں صرف اٹھارویں صدی کے فرانس کے ایک چھوٹے سے — گو بے قابو ہونے کی حد تک کثیر التصانیف — ادیب ریستیف دُ لا برےتونؔ کی مثال لیتا ہوں۔ میں نے اس کی فطری صلاحیت کی بنیاد پر اس کا انتخاب نہیں کیا ہے — یہ اس کے پاس بہت زیادہ تھی بھی نہیں — بل کہ حقیقت کے خلاف اس کی بالکل صاف اور کھلم کھلا مخصوص بغاوت کی بنیاد پر، اپنی حقیقی دنیا سے بے اطمینانی پر جس نے اسے فکشنی حقیقتوں کو گھڑنے پر اکسایا تاکہ اس دنیا کی نقالی کر سکے جو اس کی خواہش کے مطابق تھی۔ ریستیف دُلا برِیتونؔ کے کثیر التعداد ناولوں میں (سب سے زیادہ جانی پہچانی اس کی ناولی آپ بیتی "موسیو نِکولا" ہے) اٹھارویں صدی کے دیہاتی اور شہری فرانس کو کسی جگر سوز ماہرِ سماجیات اور انسانی انواع، رسم و رواج، روزمرہ کے معمولات، کام کاج، تیہواروں، توہّمات، لباس، اور اعتقادات کے دیدہ ریز شاہد کی دستاویز کے طور پر پیش کیا گیا ہے، اس طرح کہ اس کی کتابیں محققین کے لیے ایک حقیقی مدفون خزانے کی اہمیت اختیار کر گئی ہیں: تاریخ دانوں، علومِ بشریات، نژادیات، اور سماجیات کے ماہروں نے اس اَن تھک ریستیف کی معلومات سے جو اس نے اپنے عہد کی کان سے کھود کر نکالی تھیں خوب خوب استفادہ کیا ہے۔ با ایں ہمہ، اس کے ناولوں میں منتقل ہو کر، اتنی افراط سے بیان کی ہوئی معاشرتی اور تاریخی حقیقت پسندی ایک بنیادی تبدیلی سے دوچار ہوتی ہے، اور اسی لیے ان ناولوں کو فکشن کہنا ممکن ہے۔ اس کھچا کھچ بھری دنیا میں جسے وہ معرضِ وجود میں لاتا ہے، جس کی بہت سی تفاصیل اس دنیا سے مشابہ ہیں جو اس تخلیق کا محرک تھی، مرد عورتوں کی محبت میں گرفتار ہوتے تھے تو ان کے چہروں کے حسن، ان کی کمر کی نازکی، ان کی اعلا نسلی تربیت، یا ان کی روحانی دل کشی کی وجہ سے نہیں، بل کہ آخر الامر ان کے پیروں کی خوب صورتی یا ان کے جوتوں کی نفاست کے باعث۔ ریستیف دُلا برِیتونؔ ایک اشیا پرست تھا، ایک ایسا وصف جس نے حقیقی زندگی میں اسے اپنے

معاصرین کے درمیان ایک خبطی بنا دیا تھا، خارج از کلیہ، یعنی، ایک حقیقت سے ''منحرف''شخص۔ اور وہ انحراف، جو یقیناً اس کے وُوکےشَن کی قوتِ محرکہ تھا، اس کی تحریروں میں ہم پرمنکشف ہوتاہے، جن میں زندگی کو درست کیا جاتا ہے، اور اسے خود رَیستِیف کے پسندیدہ پیکر اورشباہت میں دوبارہ ڈھالا جاتا ہے۔ اس دنیا میں جس طرح رَیستِیف نے اس کا تجربہ کیا تھا یہ بالکل قدرتی اورحسبِ معمول تھا کہ عورت کی مقدّم صفت، وہ لذت کی شے جس کے مرد—تمام مرد—حریص ہوتے ہیں، اس کی ٹانگوں کی نازک اندامی ہواور، توسیعاً، ٹانگوں کے پیرہن، لمبی جرابیں اور جوتے۔ اس سبق آموز فرانسیسی کے مقابلے میں کم لکھنے والے ہیں جواتنی صفائی سے اس عمل کوگرفت میں لانا ممکن کردیتے ہوں جس کے ذریعے فکشن ناول نگاروں کی اندرونی ہوکوں—خواہشات، بھوکوں، خوابوں، پسپائیوں، دشمنیوں، وغیرہ—سے دنیا کا نقشا بدل دیتا ہے۔

فکشن کے تمام تخلیق کار اسی عمل میں الجھے ہوئے ہوتے ہیں، گونسبتاً کم قطعیت اور دیدہ دلیری کے ساتھ۔ان کی زندگی میں کوئی چیز رَیستِیف کی شے پرستی سے مشابہ ہوتی ہے—عدل وانصاف کی کوئی باوقار آرزو، بے حد گھنونی مساکیت اور سادیت آمیز ہڑکوں کو تسکین پہنچانے کا کوئی خود پسندانہ دباو، مہم جوئی کی زندگی بسر کرنے کی کوئی معقول انسانی آرزو، ایک ناقابلِ فنا محبت—جو بڑے مشتعل جذبے کے ساتھ ان سے ایک اور دنیا کی تمنا کراتی ہے جو ان کی اپنی دنیا سے مختلف ہو، ایک ایسی دنیا جسے پھروہ لفظوں کے ذریعے تعمیر کرنے پرمجبور ہوجاتے ہیں اور حقیقی زندگی پر اپنی ردوقدح کی مہر عام طور پر خفیہ زبان میں ثبت کردیتے ہیں، اور اس دوسری حقیقت پر اپنا اثبات جوان کے حصے میں آئی ہوئی خودغرضی یا فیاضی انھیں اس حقیقت کی جگہ رکھنے پر سرگرمِ عمل کرتی ہے۔

میرے ابھرتے ہوئے ناول نگار دوست، شاید یہ بہترین لمحہ ہے کہ ایک تصور (نوشن) پر بات کر لی جائے جس کا ادب پر اطلاق خطرے سے خالی نہیں ہوتا: استناد۔ مستند ادیب ہونے کا کیا مطلب ہے؟ بس یقینی بات اتنی ہے کہ فکشن، تعریفاً، جعل (فراڈ) ہوتا

ہے— ایک ایسی چیز جو سچی نہیں تاہم سچی ہونے کا سوانگ بھرتی ہے۔ اور یہ کہ تمام ناول سچ کا لبادہ اوڑھے ہوئے جھوٹ ہوتے ہیں، تخلیقات جن کی قوتِ ترغیب کا سارا دارومدار سرکس یا تھیٹر کے کسی جادوگر کی طرح حاضرات کرنے اور ہاتھ کی صفائی سے چالیں دکھانے میں ناول نگار کی مہارت پر ہوتا ہے۔ تو کیا فکشن میں، ایک صنف جس میں فریبی اور اور چال باز ہونا ہی سب سے زیادہ مستند ہے، استناد کی بات کرنے کا کوئی مطلب نکلتا ہے؟ بالکل، نکلتا ہے، لیکن اس طرح: مستند ناول نگار وہ ناول نگار ہے جو بڑی فرماں برداری سے ان قواعد کی اطاعت کرتا ہے زندگی جن کی اسے ہدایت دیتی ہے، انھیں موضوعات پر لکھتا ہے جو تجربے سے پیدا ہوتے ہیں اور شدید تقاضے کے حامل ہوتے ہیں، اور دوسرے تمام موضوعات سے کنارا کشی کرتا ہے۔ تو بس ناول نگار کے لیے یہی استناد اور اخلاص ہے: اپنے جن بھوتوں کو قبول کرنا اور جتنے بہتر طور پر ہو سکے ان کی تابع داری۔

وہ ناول نگار جو اس چیز کے بارے میں نہیں لکھتا جو اس کی گہرائیوں میں اسے مہیج اور متحرک کر رہی ہو اور جو ٹھنڈے دماغ سے منطقی طور پر موضوعات اور تھیمز کا انتخاب کرتا ہے، کیوں کہ اسے یہ یقین ہوتا ہے کہ اس طرح کام یاب ہونے کا زیادہ امکان ہے، غیر مستند ہے اور بہت ممکن ہے کہ برا ناول نگار بھی (اس کے باوجود کہ کام یاب رہے— ہاتھوں ہاتھ لیے جانے والی کتابوں کی فہرستیں برے ناول نگاروں سے بھری پڑی ہیں، جس سے تم بہت اچھی طرح آگاہ ہو گے)۔ لیکن مجھے یہ خلافِ قیاس معلوم ہوتا ہے کہ وہ کوئی خالق — حقیقت کی قلب ماہیت کرنے والا— بن سکتا ہو اگر اسے اپنے وجود کی گہرائیوں میں ان بھوتوں (یا جنوں) نے حوصلہ اور سہارا نہ دیا ہو جنھوں نے ہمیں وہ ناول نگار بنایا ہے جو اپنی کہانیوں میں زندگی کے خلاف ثابت قدمی سے احتجاج کرتے ہیں اور اس کی تعمیرِ نو۔ میرا خیال ہے کہ اس تسلط کو قبول کرنا— یعنی اس چیز کے بارے میں لکھنا جو ہم پر سودے کی طرح سوار ہے، جو ہمیں انگیخت کرتی ہے اور جو ہماری زندگیوں کا اندرونی اگرچہ اکثر پراسرار حصہ ہوتی ہے— ''اچھا'' لکھنے کے مترادف ہے، زیادہ یقین اور توانائی کے ساتھ، اور

ایک ناول کو ترکیب دینے کے ولولہ انگیز لیکن مشقت طلب اور اکثر اوقات مایوس کن اور جگر خراش کام کے لیے بہتر طور پر مستعد ہونے کے مترادف بھی۔

وہ لکھنے والے جو اپنے جن بھوتوں سے دور دور رہتے ہیں اور اپنے لیے تھیموں کو باہر سے مقرر کرتے ہیں کیوں کہ انھیں لگتا ہے کہ ان کے اپنے تھیم طبع زاد اور کافی پُر کشش نہیں بڑی بھاری غلطی کے مرتکب ہوتے ہیں۔ کوئی ادبی تھیم اپنے میں اچھا ہوتا ہے نہ برا۔ کوئی بھی تھیم اچھا ہوسکتا ہے یا برا، لیکن اس کا فیصلہ بذاتہٖ تھیم پر منحصر نہیں ہوتا، بل کہ اس پر کہ جب ہیئت (فارم) — یعنی بیانیہ اسلوب (اسٹائل) اور وضع (اسٹرکچر) — کا اطلاق اسے ناول بناتا ہے تو اس کے بعد اس کی کیا شکل بنتی ہے۔ ہیئت ہی، جس میں تھیم ادا کیا جاتا ہے، کسی کہانی کو طبع زاد یا فضول، عمیق یا سطحی، پیچیدہ یا سادہ بناتی ہے؛ جو کرداروں کو گہرائی، ابہام، اور معتبریت بخشتی ہے یا انھیں بے جان، مضحکہ خیز خاکوں میں بدل دیتی ہے، کسی کٹھ پتلی باز کی تخلیقات میں۔ اور یہ ادب کے معدودِ چند اصولوں میں کا ایک اور اصول ہے جو، میں سمجھتا ہوں، کسی استثنا کا متحمل نہیں ہوسکتا: ایک ناول کے تھیم اپنے طور پر کچھ دینے کا وعدہ نہیں کرتے، کیوں کہ ان کے اچھے یا برے، جاذب یا پھیکے سیٹھے ہونے کا فیصلہ صرف اس بات سے کیا جائے گا کہ ناول نگار نے انھیں کس طرح الفاظ کی حقیقت میں ڈھالا ہے جس کی ایک خاص ترتیب سے درجہ بندی کی گئی ہے۔

اچھا تو، میرے دوست، فی الوقت اتنا ہی کافی ہے۔

چاہت کے ساتھ،

قوّتِ ترغیب

عزیز دوست،

تم نے ٹھیک کہا۔ میرے پہلے چند خط، ادیب کے وُوکےشَن اور ناول نگاروں کے تھیمز کے سرچشمے پر اپنی مبہم قیاس آرائی کے باعث، ان کی حیوانیاتی تماثیل — کیچوا، کتوب لے پاس — کا تو خیر کیا ذکر، صریحاً تجریدی تھے، اور ان کے مفروضات افسوس ناک طور پر ناقابلِ تصدیق۔ جس کا مطلب ہے کہ اب ہمیں ایسے امور کی طرف پیش قدمی کرنی چاہیے جو قدرے کم داخلی ہیں، وہ امور جو ادبی عمل میں تخصیص کے ساتھ پیوست ہیں۔

تو پھر چلو ہیئت (فارم) پر گفت گو کریں جو، متناقض معلوم ہونے کے باوجود، ناول کی سب سے ٹھوس صفت ہے، کیوں کہ ہیئت ہی ناولوں کو ان کی شکل اور جوہر بخشتی ہے۔ لیکن اس سے قبل کہ ہم ایسے پانیوں میں کشتی رانی کرنے نکل پڑیں جو بیانیہ حرفت سے ہم جیسے محبت کرنے اور برتنے والوں کو دل فریب لگتے ہیں، یہ بات جو تم پہلے سے خوب جانتے ہو، طے کرنے کے قابل ہے، گو یہ ناولوں کے زیادہ تر پڑھنے والوں پر اتنی ظاہر نہیں ہوتی: ہیئت اور مظروف یا مافیہ (کانٹینٹ) کی علاحدگی (یا تھیم اور اسلوب اور بیانیہ وضع) ایک مصنوعی چیز ہے، صرف اسی وقت جائز جب ہم ان کا تجزیہ یا تشریح کر رہے ہوں؛ حقیقت میں یہ علاحدگی کبھی واقع نہیں ہوتی، کیوں کہ ناول جو کہانی بیان کرتا ہے اسے اُس طریقے سے جدا نہیں کیا جا سکتا جس کے ذریعے وہ اسے بیان کرتا ہے۔ یہی طریقہ اس بات کا تعیّن کرتا

ہے کہ کہانی قابلِ اعتبار ہے یا نہیں، اثر انگیز ہے یا مضحکہ خیز، ظریفانہ ہے یا ڈرامائی۔ بے شک یہ کہنا ممکن ہے کہ "موبی ڈک" ایک بحری کپتان کی کہانی ہے جس پر ایک سفید وہیل مچھلی کا بھوت سوار تھا اور جس کے تعاقب میں وہ دنیا کے تمام سمندروں میں مارا مارا پھر رہا تھا اور کہ "دون کیہوتے" ایک نیم دیوانے سورما (نائٹ) کی مہم جوئیوں اور سانحات کی داستان سناتا ہے جو لا مانچا کے میدانوں میں حماسی ادب کے ابطال کے کارناموں کو زندہ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن کیا کوئی جس نے ان ناولوں کو پڑھا ہے پلاٹ کی اس قسم کی وضاحتوں میں میل وِل اور سیروانتس کی بے انتہا نکتہ سنج اور پرمایہ کائناتوں کو پہچان سکتا ہے؟ ان عملیات (میکنزمس) کی تشریح کی حد تک جو کسی کہانی کو جیتا جاگتا بناتے ہیں، مظروف کو ہیئت سے علاحدہ کرنا بجا ہے، بہ شرطے کہ یہ وضاحت کر دی جائے کہ اس قسم کی تقسیم طبعی طور پر کبھی واقع نہیں ہوتی، کم از کم اچھے ناولوں میں تو نہیں۔ دوسری طرف، یہ ضرور واقع ہوتی ہے، لیکن برے ناولوں میں، اور اسی وجہ سے یہ برے ہوتے ہیں، لیکن اچھے ناولوں میں جو بیان کیا جاتا ہے اور جس طریقے پر بیان کیا جاتا ہے دونوں ایک دوسرے میں اس طرح پیوست ہوتے ہیں کہ انھیں جدا نہیں کیا جا سکتا۔ یہ اچھے ہیں کیوں کہ اپنی ہیئت کی اثر انگیزی کی بہ دولت یہ ایسی قوتِ ترغیب سے مالا مال ہوتے ہیں جس سے مزاحم نہیں ہوا جا سکتا۔

اگر "دی میٹا مورفوسِس" پڑھنے سے قبل تمھیں یہ بتا دیا جاتا کہ یہ ایک معمولی سے مسکین دفتری کارگزار کی ایک نفرت انگیز تل چٹے میں کایا کلپ کے بارے میں ہے تو غالباً تم جمائی لیتے اور خود سے کہتے کہ اس قسم کی مضحکہ خیز کہانی کو پڑھنا تضیع اوقات ہے۔ بااین ہمہ، چوں کہ کافکا کے طلسماتی انداز میں بیان کردہ کہانی تم پڑھ چکے ہو، گرے گور سَم سا کی ہول ناک دُرگت پر تہِ دل سے "یقین" کرتے ہو: تم اس سے یگانگت محسوس کرتے ہو، اس کے ساتھ ساتھ تکلیف اٹھاتے ہو، اور اسی مایوسی سے اپنا دَم گھٹتے ہوئے محسوس کرتے ہو جو بے چارے کردار کو تباہ کر دیتی ہے، تاآں کہ اس کی موت پر زندگی کی معمولیت، جیسی کہ وہ تھی (اس بدقسمت واقعے کے پیدا کردہ انتشار سے پہلے) بہ حال ہو جاتی

ہے۔ اور تم گرے گور سَام سا کی کہانی پر یقین کرتے ہو اس لیے کہ کافکا میں اس کو مناسب طریقے پر بیان کرنے کی صلاحیت تھی — لفظوں، خاموشیوں، انکشافات، تفاصیل، معلومات (information) کی تنظیم اور بیانیہ روانی کے ذریعے — جو قاری کے تمام دفاعوں کو منہدم کر دیتی ہے، ان تمام ذہنی تحفظات پر غالب آ جاتی ہے جو وہ اس قسم کی کہانی کے سامنے قائم کرے۔

ناول کو قوّتِ ترغیب سے لیس کرنے کے لیے اپنی کہانی کو اس طرح بیان کرنا ضروری ہے کہ یہ ہر ذاتی تجربے سے زیادہ سے زیادہ استفادہ کرے جو اس کے پلاٹ اور کرداروں میں مقدّراً موجود ہو؛ ساتھ ہی ساتھ، اپنے قاری کو حقیقی دنیا سے اپنی خود مختاری کے اشتباہ کا تاثر بھی دے۔ کوئی ناول ہمیں جتنا زیادہ آزاد اور خود مکتفی لگے گا، اور جتنا زیادہ اس میں ہونے والی ہر چیز ہمیں یہ تاثر دے گی کہ یہ کہانی کی داخلی عملیات کے نتیجے کے طور پر عمل میں آ رہی ہے، کسی خارجی قوت کے من مانے تسلط کے نتیجے میں نہیں، اس کی قوّتِ ترغیب اتنی ہی زیادہ ہوگی۔ جب کوئی ناول ہمیں اپنے خود مکتفی ہونے کا تاثر دیتا ہے، حقیقی زندگی سے آزاد ہونے کا، اپنے میں ہر اس چیز کا حامل ہوتا ہے جو اس کے وجود کے لیے ضروری ہے، تو وہ ترغیب دینے کی انتہائی قدرت کو پہنچ چکا ہوتا ہے، بڑی کام یابی کے ساتھ اپنے قارئین کو رجھا اور پرچا لیتا ہے اور جو بیان کر رہا ہے اس پر ان سے یقین کروالیتا ہے۔ اچھے ناول — عظیم ناول — فعلاً ہمیں کبھی کچھ نہیں بتاتے؛ بل کہ اپنی ترغیبی قوّتوں کے بَل بوتے پر ہمیں اس سے گزارتے اور اس میں شریک کرواتے ہیں۔

بلا شبہ تم بیرتولت بریخت کے مشہور تاثرِ بے گانگی کے نظریے سے واقف ہو۔ اس کا خیال تھا کہ جس قسم کا رزمیہ اور ہدایت آموز ڈراما (تھیٹر) وہ تجویز کر رہا ہے، اس میں کام یابی حاصل کرنے کے لیے ڈراموں کو اسٹیج کرنے کا ایک ایسا طریقہ — جو اداکاروں کی حرکت اور کلام، حتیٰ کہ سَیٹوں کی تعمیر کو بھی عیاں کر سکے — ضروری ہے جو رفتہ رفتہ التباس کو منہدم اور ناظرین کو متنبہ کرے کہ جو وہ اپنے سامنے دیکھ رہے ہیں حقیقی زندگی نہیں بل کہ

ایک گھڑنت، ایک ادائیگی ہے، جس سے، بااین ہمہ، عمل اور اصلاح کو بڑھاوا دینے والے نتائج اخذ کیے جانے اور سبق سیکھے جانے چاہئیں۔ میں نہیں جانتا کہ تم بریخت کے بارے میں کیا خیال رکھتے ہو۔ میری دانست میں تو وہ ایک عظیم لکھنے والا تھا،اور، اگرچہ اس کی پروپیگنڈائی اور نظریاتی (آئیڈیولوجیکل) اغراض اکثر اس کے آڑے آتی تھیں، اس کے کھیل بے مثال ہیں اور، خدا کا شکر، اس کی نظریاتی قیاس آرائیوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ ترغیب انگیز۔

اپنی ترغیباتی کوششوں میں ناول اس سے بالکل الٹ تاثر کا قصد کرتا ہے: اس فاصلے کی تقلیل جو فکشن کو حقیقت سے منفصل کرتا ہے اور جب یہ حد منہدم ہوجائے تو قاری کو فکشن کے جھوٹ کا ایسا تجربہ کرائے گویا یہ ازلی ابدی صداقت ہو، اس کے التباسات حقیقت کی بے حد مستحکم اور قائل کردینے والی عکاسی ہوں۔ یہی وہ چال ہے جو عظیم ناول چلتے ہیں: وہ ہمیں یہ یقین دلا دیتے ہیں کہ دنیا ویسی ہی ہے جیسی وہ اسے بیان کر رہے ہیں، گویا فکشن وہ نہیں ہے جو ہے، ایسی دنیا کی تصویر جسے منہدم کر کے بارِدگر تعمیر کیا گیا ہو تاکہ دیوتائی قتل سے متصف تازہ سازی کی بُڑک کی تسکین ہوسکے، وہ بُڑک جو ناول نگار کے وُوکےشن کے لیے ایندھن کا کام دیتی ہے، چاہے یہ اسے معلوم ہو یا نہ ہو۔ صرف برے ناول ہی اس بے گانگی کی پرورش کرتے ہیں جس کا بریخت اپنے ناظرین سے تجربہ کروانا چاہتا تھا تاکہ وہ سیاسی سبق سیکھ سکیں جو وہ اپنے ڈراموں کے ذریعے دینا چاہتا تھا۔ برے ناول جن میں قوتِ ترغیب کی کمی ہوتی ہے، یا جن میں اس کا شائبہ بڑا کم زور سا ہوتا ہے، ہمیں یہ باور کرانے سے عاجز رہتے ہیں کہ جو جھوٹ وہ ہمیں سنا رہے ہیں وہ سچ ہے؛ ''جھوٹ'' ہمیں وہی معلوم ہوتا ہے جو ہے: ایک گھڑنت، ایک من مانی، بے جان ایجاد، جو لشٹم پشٹم اور بے ڈھنگے پن سے آگے بڑھتی ہے، ان کٹھ پتلیوں کی طرح جن کے دھاگوں کو کوئی اوسط درجے کا پتلی باز کھلم کھلا ہرا پھرا رہا ہو اور وہ جیتے جاگتوں کے بس بھونڈے سے خاکے نظر آتی ہوں: ان بھونڈے خاکوں کا کرب و الم ہمیں بہ مشکل ہی متاثر کرسکتا ہے: کیا وہ خود بھی کچھ محسوس

کرتے ہیں؟ ان کی حیثیت محبوس سایوں سے زیادہ نہیں، مستعار لی ہوئی زندگیاں جن کا انحصار کسی قادرِ مطلق لعبت گر پر ہوتا ہے۔

قدرتی بات ہے، فکشن کی مطلق العنانی ایک صداقت نہیں — یہ بھی ایک فکشن ہے۔ بہ الفاظِ دیگر، فکشن صرف مجازی معنیٰ میں خود مختار ہوتا ہے، اور اسی لیے میں نے اس کا حوالہ دیتے وقت کافی احتیاط رکھی ہے کہ ''خود مختاری کا اشتباہ''، ''خود کفالتی، حقیقی زندگی سے آزاد ہونے کا تاثر'' جیسے الفاظ استعمال کروں۔ آخر کوئی ہے جو یہ ناول لکھ رہا ہے۔ یہ امرِ واقع، یہی کہ یہ خود زائیدگی کا نتیجہ نہیں، انھیں دست نگر بناتا ہے، ان میں سے ہر ایک کو بقیہ دنیا کے ساتھ ناول کے ذریعے منسلک کرتا ہے۔ لیکن صرف مصنف کا وجود ہی ناولوں کو حقیقی زندگی سے منسلک نہیں کرتا؛ اگر ناولوں کی کہانی کہنے کی ایجادات اس دنیا کا عکس نہ پیش کرتیں جو ان کے قارئین تجربہ کرتے ہیں، تو ناول ایک دور افتادہ اور گونگی چیز ہوتا، ایک ایسی اختراع جو ہمیں باہر دھکیل کر دروازہ بند کر دیتی: اسے قوتِ ترغیب کبھی حاصل نہ ہوتی، یہ کبھی افسوں نہ پھونک سکتا، قارئین کو رجھا پرچا نہ سکتا، انھیں اپنی سچائی کا قائل نہ کر سکتا، جو بیان کر رہا ہے اس کا ان سے اس طرح تجربہ نہ کروا سکتا جیسے وہ خود اس سے گزر رہے ہوں۔

یہ فکشن کا حیرت انگیز ابہام ہے: اسے لازم ہے کہ استغنا کا عزم کرے، اس سے آگاہ کہ اس کے لیے حقیقت کی غلامی ناگزیر ہے، اور یہ بھی لازم ہے کہ لطیف و پیچیدہ (سوفس ٹی کیٹڈ) تیکنیکوں کے ذریعے ایسی خود مختاری اور خود کفالت کا تاثر دے جو اتنی ہی پُرفریب ہو جتنے ایسے اُوپرا کے ترانے جن میں نہ ساز اور نہ گلے استعمال ہوئے ہوں جو ان کی صدا بندی کرتے ہیں۔

ہیئت یہی معجزے دکھاتی ہے — لیکن اس وقت جب یہ کارگر ثابت ہو۔ عملی معنیٰ میں یہ ایک ناقابلِ تقسیم ہستی ہے اور دو مساوی اہمیت کے اجزا سے مرکّب ہے جو ہمیشہ ہی ایک دوسرے میں پیوست ہوتے ہیں، لیکن تجزیے اور تشریح کے واسطے جدا کیے جا سکتے ہیں: اسلوب (اسٹائل) اور ترتیب یا نظم و ضبط (آرڈر)۔ اسلوب کا تعلق، ظاہر ہے، الفاظ سے

ہے، اس انداز سے جس میں کہانی لکھی جاتی ہے؛ ترتیب کا تعلق کہانی کے اجزا کی تنظیم سے ہے۔ بہت زیادہ آسان طریقے پر کہیں تو ترتیب کا سروکار ساری ناول تعمیر کے عظیم محوروں سے ہے: بیانیہ مکان اور زمان۔

اسلوب، فکشن کی زبان، اور اس قوت ترغیب کی عملیات پر جس پر تمام ناولوں کی زندگی (یا موت) کا دارومدار ہے، چند خیالات میں اگلے موقعے کے لیے اٹھا رکھتا ہوں، تاکہ یہ خط ضرورت سے زیادہ طویل نہ ہو جائے۔

چاہت کے ساتھ،

اسلوب (اسٹائل)

عزیز دوست،

اسلوب ناولی ہیئت کا ایک ضروری عنصر ہے، گو تنہا عنصر نہیں۔ ناول لفظوں سے بنے ہوتے ہیں، جس کا مطلب ہے کہ لکھنے والا جس طریقے پر زبان کا انتخاب اور اس کی درجہ بندی [تنظیم] کرتا ہے وہ بڑی حد تک اس بات کا تعیّن کرتا ہے کہ اس کی کہانیاں قوّتِ ترغیب کی حامل ہیں یا اس سے تہی۔ بے شک، ایک ناول کی زبان کو بیان سے الگ نہیں کیا جاسکتا — الفاظ اپنے موضوع کی تشکیل خود کرتے ہیں۔ ناول نگار اپنی بیانیہ مہم میں کام یاب رہا ہے یا ناکام اس کو جاننے کا صرف ایک ہی طریقہ ہے، یعنی یہ فیصلہ کیا جائے کہ آیا اس کی نگارش کے ذریعے فکشن زندہ رہتا ہے، اپنے کو اپنے خالق اور حقیقی زندگی سے آزاد کرتا ہے، اور پڑھنے والے پر ایک خودمختار حقیقت کے قالب میں غلبہ آور ہوتا ہے یا نہیں۔

چناں چہ، متن جو بیان کرتا ہے اسی سے یہ متعیّن ہوتا ہے کہ وہ کارگر رہا ہے یا ناکارہ، حیات افروز ہے یا بے جان۔ اسلوب کے اجزا کو پہچاننے کے لیے شاید ہمیں ابتدا صحت کے تصور کے حذف سے کرنی چاہیے۔ اس کی اہمیت نہیں کہ کوئی اسلوب صحیح ہے یا نہیں؛ اہمیت اس کی ہے کہ اسے کارگر ہونا چاہیے، یا اپنے کام کے لیے موزوں، اور وہ یہ ہے کہ اپنی بیان کردہ کہانیوں کو زندگی — حقیقی زندگی — کا التباس عطا کرے۔ ایسے ادیب ہیں، مثلاً سیروانتس، استیندال، ڈکنز، گارسیا مارکز، جو بڑا صحیح لکھتے ہیں، صرف ونحو اور اپنے زمانے میں

رائج اسلوب کے اوامر کی پابندی کرتے ہیں، اور ایسے لکھنے والے بھی ہوتے ہیں، کچھ کم عظیم نہیں، جیسے بالزک، جوائس، پیو باروخا، سیلین، کورتازر، اور لیساما لی ما، جو تمام اصول توڑ ڈالتے ہیں، گرامر کی ہر قسم کی غلطیاں کرتے ہیں۔ علمی نقطۂ نظر سے ان کا اسلوب غلط نویسی سے بھرا ہوتا ہے، لیکن یہ انھیں اچھا، یا بل کہ بہترین ناول نگار ہونے سے باز نہیں رکھتا۔ ہسپانوی ادیب اثورین، جو نثر کا ایک غیر معمولی صاحبِ طرز تھا (اگرچہ بے حد اکتا دینے والا ناول نگار)، ''میڈرڈ'' کے عنوان سے خود سوانحی انشائیوں کے ایک مجموعے میں رقم طراز ہے: ''ادیب نثر لکھتا ہے، صحیح نثر، کلاسیکی نثر، لیکن اگر اس نثر میں احساسِ لطافت، شایاں نیت، طنزِ ملیح، تنفر، یا استہزا کا خمیر نہ ہو تو کچھ بھی نہیں۔'' یہ ایک تیکھی بات ہے: اسلوب کی صحت، بذاتہٖ، فکشن کے کسی پارے کی کام یابی یا ناکامی کی ضامن نہیں ہوتی۔

اچھا تو پھر ناول کی زبان کی کام یابی کا انحصار کس بات پر ہے؟ دو خوبیوں پر: اس کا داخلی ربط اور اس کی ناگزیریت (essentiality)۔ ناول جو کہانی بیان کر رہا ہے بے ربط ہوسکتی ہے، لیکن وہ زبان جو اس کی تشکیل کرتی ہے اسے باربط ہونا چاہیے، اگر مقصد یہ ہے کہ بے ربطی کو خالصتاً اور قابلِ یقین طور پر ابھارا جائے۔ اس کی ایک مثال جوائس کے ''یولی سس'' کے اختتام پر مولی بلوم کا خود کلامیہ ہے، منتشر اور بے ترتیب یادوں، احساسات، تفکرات، اور جذبات کا سیلِ بے اماں۔ اس کی فسوں ساز قوت ایسی نثر کی رہینِ منت ہے جو بہ ظاہر کھردری اور شکستہ ہونے کے باوصف اپنی بے قابو اور بے چین سطح کے نیچے بڑا شدید ربط اور ساختیاتی استقامت رکھتی ہے جو ایک خاص ڈھنگ یا قواعد اور اصولوں کے ایک تازہ کار نظام کا اتباع کرتی ہے اور کبھی اس سے سرِ مو منحرف نہیں ہوتی۔ کیا خود کلامیہ شعورِ رواں کا ایک بے کم و کاست بیان ہے؟ نہیں۔ یہ ایک ادبی تخلیق ہے جو اتنی سخت قابلِ یقین ہے کہ ہمیں یوں لگتا ہے کہ یہ مولی کے سرگرداں شعور کی نقالی کر رہی ہے جب کہ حقیقت میں یہ اسے ایجاد کر رہی ہوتی ہے۔

خولیو کورتازر نے اپنے آخری سالوں میں یہ شیخی ماری کہ وہ ''روز بہ روز بدتر'' لکھتا

جارہا ہے۔ کہنا وہ یہ چاہتا تھا کہ اس چیز کے اظہار کے لیے جس کے اظہار کا وہ اپنی کہانیوں اور ناولوں میں آرزومند ہے، وہ اظہار کی ایسی شکلوں کی جستجو پر شدت سے مجبور ہوگیا ہے جو کلاسیکی شکلوں سے دور سے دور تر تھیں، تا کہ زبانی تسلسل کی نافرمانی کر سکے اور اس پر ایسے آہنگ، وضعیں، فرہنگ، اور تحریفات عائد کر سکے کہ اس کی نثر ان کرداروں اور واقعات کی زیادہ قابلِ یقین طور پر نمایندگی کی اہل ہوجائے جو اس کی گھڑنت تھے۔ سچ تو یہ ہے کہ کورتازر کی بری نگارش بہت اچھی نگارش تھی۔ اس کی نثر صاف ستھری اور رواں تھی، بڑی عمدگی سے کلام (اسپیچ) کی نقالی کرتی تھی، کامل اعتماد سے بولی جانے والی زبان کی تخئی آرائشات، فقرے بازی، اور بندشِ الفاظ کو اپنے میں جذب اور یک جان کرتی تھی: اس نے عام بول چال کے ارجنٹینی محاوروں کو تو خیر استعمال کیا ہی تھا، لیکن فرانسیسی الحان کو بھی، اور نئے لفظ اور فقرے وضع کرنے میں ایسی بے مثال اُپج اور اتنی اچھی سماعت کا مظاہرہ کیا کہ وہ اس کے جملوں میں نامانوس نہیں معلوم ہوتے تھے بل کہ انھیں اُس ''خمیر'' سے پرمایہ کردیتے تھے جو اثورین کے خیال میں ایک اچھے ناول نگار کے لیے ازبس ضروری ہے۔

کہانی کی معتبریت (قوّتِ ترغیب) کا انحصار کلیتاً اسلوب کے ارتباط پر نہیں ہوتا جس میں اسے بیان کیا گیا ہو — بیانیہ تیکنیک کا کردار بھی کچھ کم اہم نہیں ہوتا۔ لیکن ارتباط کے بغیر اعتباریت قائم نہیں ہوسکتی، اور یہ گھٹ گھٹا کر صفر رہ جاتی ہے۔

ادیب کا اسلوب ناخوش گوار ہوسکتا ہے، تاہم اپنے ارتباط کے بل بوتے پر کارگر۔ مثال کے طور پر، کچھ ایسا ہی معاملہ لوئی فیردیناں سَیلین کا ہے۔ تم چاہے مجھ سے اتفاق نہ کرو، لیکن میں اس کے چھوٹے چھوٹے مختصر اور ہکلاتے ہوئے جملوں پر جھلّا جاتا ہوں جن میں محذوفات، استعجابات اور سوقیانہ بولی سے ماخوذ فقروں کی بھرمار ہوتی ہے۔ اس کے باوجود مجھے اس میں ذرا شک نہیں کہ ''جَرنی ٹو دی اینڈ آف دی نائٹ'' اور، گرچہ اتنے بے ٹوک طریقے پر تو نہیں، لیکن ''ڈیتھ اَون دی اِنس ٹال مینٹ پلانٹ'' بھی، ایسے ناول ہیں جن میں اپنی قوّتِ ترغیب سے مغلوب کردینے کا ملکہ ہے۔ غلیظ

[جذباتی] وفوراور فضول خرچی ہمیں سحر زدہ کردیتی ہے، وہ سارے اخلاقی اعتراضات جو ہم نیک ضمیری سے کھڑے کریں بے محل ہوکر رہ جاتے ہیں۔

اس سے ملتا جلتا ردِعمل میرا کیوبا کے ادیب الیخو کارپین تیئر کی بابت بھی ہے، جو بلا شک وشبہ ہسپانوی زبان کے عظیم ترین ناول نگاروں میں سے ہے۔ اگر اس کی زبان کو اس کے ناولوں کے سیاق وسباق سے علاحدہ کردیا جائے تو یہ اس نگارش کا ٹھیک الٹ ہے جو مجھے پسند آتی ہے (میں جانتا ہوں کہ اس قسم کا امتیاز قائم کرنا ناممکن ہے، لیکن میں ایک نکتے کی وضاحت کے لیے ایسا کررہا ہوں)۔ مجھے اس کا اکڑا پن، مکتبی انداز، اور کتابی روش پسند نہیں کیوں کہ مجھے ہمیشہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے ان کے عقب سے لغات کی بڑی دیدہ ریز جستجو جھانک رہی ہو، کہنہ اور متروک الفاظ اور صنعتوں کے اُس قدیم ہوکے کا ماحصل جو سترھویں صدی کے بروک ادیبوں پر آسیب کی طرح سوار تھا۔ تاہم یہی نثر جب کارپین تیئر کے ۱۹۴۹ کے ناول "دی کِنگ ڈَم آف دِس ورلڈ" (ایک مطلق شاہکار جسے مَیں تین بار پڑھ چکا ہوں) میں تی نوئیل اور آنری کرستوف کا قصہ بیان کرتی ہے تو میرے سارے تاملات اور تنفرات اس کی متعدّی اور غلبہ آور طاقت کے آگے زائل ہوجاتے ہیں اور میں چندھیا جاتا ہوں، اوراس کی بیان کی ہوئی ہر چیز پر بڑے شوق سے یقین کرلیتا ہوں۔ الیخو کارپین تیئر کا کلف زدہ اورنک سکھ سے درست اسلوب آخر یہ کارنامہ کیسے انجام دے لیتا ہے؟ ظاہر ہے اپنے مستحکم ارتباط اور اپنی ناگزیریت کی فضا کی بنا پر ہی۔ اس کا اسلوب ایک یقین کا حامل ہے جو اپنے قارئین سے محسوس کراتا ہے کہ وہ کہانی کو جس طرح بیان کررہا ہے، یہ بس اسی طرح بیان کی جاسکتی ہے: اِنھیں لفظوں، فقروں، اور آہنگوں میں۔

اسلوب کے ارتباط پر گفت گو کرنا آسان ہے لیکن اس کی تشریح کہ میں ناگزیریت (essentiality) سے کیا مراد لیتا ہوں زیادہ دشوار ہے؛ یہ وہ وصف ہے جو اگر ناول کو قابلِ یقین بننا ہے تو اس کی زبان کے لیے ضروری ہے۔ شاید ناگزیریت کی تشریح کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ اس کی ضد کی تشریح کردی جائے، وہ اسلوب جو کہانی بیان کرنے

میں ناکام رہتا ہے کیوں کہ یہ ہمیں اپنے سے دور کھڑا کر دیتا ہے اور بالکل باہوش رکھتا ہے؛ بہ الفاظِ دیگر، ایک اسلوب جو ہمیں یہ احساس دلاتا ہے کہ ہم کوئی بے گانہ چیز پڑھ رہے ہیں اور ہمیں کہانی کا اس کے کرداروں کی معیت میں تجربہ کرنے اور ان کے ساتھ اس میں شرکت کرنے سے باز رکھتا ہے۔ یہ ناکامی اُس وقت محسوس ہوتی ہے جب قاری کو ایک خلیج کا احساس ہوتا ہے جسے مصنف اپنی کہانی لکھتے وقت پاٹنے میں ناکام رہتا ہے، خلیج جو بیان کی جانے والی کہانی اور اس کے بیان میں مستعمل زبان کے درمیان واقع ہوتی ہے۔ کہانی اور اس کی زبان کی یہ دونیمگی یا انقسام اس کی قوّتِ ترغیب کو تباہ کر دیتی ہے۔ جو بیان کیا جارہا ہے قاری اس پر یقین نہیں کرتا، کیوں کہ اسلوب کا بھدّا پن اور اضطراب اسے یہ احساس دلاتے ہیں کہ لفظ اور فعل کے درمیان ایک غیر منکسر دیوار حائل ہے، ایک رخنہ جو ان تمام صنعتوں اور آمریت کو ظاہر کر دیتا ہے جن پر فکشن کا انحصار ہے اور جنھیں صرف کام یاب فکشن ہی محو کرنے یا چھپانے پر قادر ہوتے ہیں۔

یہ اسلوب اس لیے ناکام رہتا ہے کیوں کہ یہ ہمیں لازمی نہیں معلوم ہوتا؛ درحقیقت اسے پڑھتے ہوئے ہم محسوس کرتے ہیں کہ یہی کہانی دوسرے طریقے پر اور دوسرے لفظوں میں زیادہ بہتر بیان ہوسکتی ہے (یعنی، ادبی اعتبار سے زیادہ ترغیب انگیز انداز میں)۔ جب ہم فوکنر کے ناول یا بورہیس یا آئی ساک ڈینیسن کی کہانیاں پڑھتے ہیں تو وہاں زبان اور مظروف میں کبھی کسی قسم کی دوفرعیت محسوس نہیں کرتے۔ ان مصنفین کے اسلوب — جو ایک دوسرے سے اتنے زیادہ مختلف ہیں — ہمیں قائل کر لیتے ہیں تو اس لیے کہ ان کے یہاں الفاظ، کردار، اور اشیا باہم ایک ناقابلِ تحلیل وحدت بن جاتے ہیں؛ اجزا کا علاحدہ علاحدہ تصور کرنا ناممکن ہوجاتا ہے۔ جب میں کہتا ہوں کہ کسی بھی تخلیقی نگارش کے لیے ناگزیریت کا حامل ہونا ضروری ہے تو اس سے میرا اشارہ اسلوب اور مظروف کی یہی کامل ہم پیوستگی ہے۔

عظیم لکھنے والوں کی زبان کی ناگزیریت کا سراغ، اس کے برعکس، ان کے اخلاف

ناخلف کی مصنوعی اور نقلی تحریر سے ملتا ہے۔ بورہیس ہسپانوی زبان کے سب سے زیادہ تازہ کارنثری صاحبِ اسلوب ادیبوں میں سے ایک، اور شاید بیسویں صدی کا عظیم ترین ہسپانوی صاحبِ اسلوب ہے۔ ٹھیک اسی وجہ سے اس نے اپنا بڑا بھاری اور، اگر اجازت ہوتو، افسوس ناک اثر چھوڑا ہے۔ بورہیس کا اسلوب بالکل صاف پہچانا جاتا ہے اور اپنا وظیفہ غیر معمولی خوبی سے انجام دیتا ہے، لطیف اور عقلی مجرد خیالات اور تجسّسات کی ایک کائنات کو زندگی بخشتا ہے۔ اس کائنات میں، فلسفیانہ نظام، دینیاتی تفتیش و تحقیق، ، اساطیر اور ادبی علامات، تفکّر اور قیاس آرائی، اور عالمی تاریخ (جن پر ممتاز ادبی نقطۂ نظر سے غور وفکر کیا جاتا ہے) ایجاد کا خام مال ہوتے ہیں۔ اس کا اسلوب خود کونفسِ موضوع کے مطابق ڈھال لیتا ہے اور اس کے ساتھ ایک زبردست آمیزے کی شکل میں ضم ہوجاتا ہے، اور قاری اس کی کہانیوں اور بیش تر انشائیوں کے اولین جملوں ہی سے یہ محسوس کرنے لگتا ہے کہ یہ تخلیقات سچے فکشن کے موجدانہ اور اثرانگیز وصف کی حامل ہیں، کہ یہ صرف اسی طرح بیان کی جاسکتی تھیں، اس ہوش مندانہ، طنزیہ، اور ریاضیاتی اعتبار سے بے کم وکاست زبان میں—نہ ایک لفظ کم، نہ ایک لفظ زیادہ—اپنی پرسکون نفاست اور رئیسانہ تمرّد کے ساتھ، جو عقل اور علم کو حسّی کیفیت اور جذبے پر فوقیت دیتا ہے، تجرِ سے کلیلیں کرتا ہے، مفروضے کو باقاعدہ ایک تیکنیک بنا دیتا ہے، اور جذباتیت کے جملہ پیرایوں سے کنّی کٹاتا ہے، اور جسم اور ہوس رانی سے کنارا کشی کرتا ہے (یا انھیں بس دور ہی سے دیکھتا ہے، وجود کے اسفل مظاہر کے روپ میں)۔ اپنے لطیف طنز کے باعث اس کی کہانیاں انسانی صفات اختیار کرلیتی ہیں، ایک تازہ ہوا کا جھونکا جو بحث وتمحیص، عقلی بھول بھلیّوں، اور بَروک وضعوں کی پیچیدگی کو ہلکا کردیتا ہے جو تقریباً ہمیشہ ہی ان کا موضوع ہوتی ہیں۔ بورہیس کے اسلوب کا رنگ اور لطافت سب سے پہلے اور نمایاں طور پر اس کے اسمِ صفات کے استعمال میں پائے جاتے ہیں، جو اپنی ڈھٹائی اور خبطی پن سے قاری کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتے ہیں (''کسی نے اسے متّفق الرائے (*unanimous*) رات میں اترتے ہوئے نہیں دیکھا'')، اور اس کے متشدّد اور غیر متوقع استعاروں میں، جن

کے اسماے صفات اور متعلقاتِ فعل (adverbs) کسی خیال کی تجسیم یا کسی جسمانی یا نفسیاتی خاصیت کو اجاگر کرنے کے علاوہ اکثر ایک بورہسی فضا کے قیام میں مدد پہنچاتے ہیں۔ جب اس کے مدّاح یا ادبی متبعین اس کے اسماے صفات، اس کی گستاخ تاخت وتاراج، اس کی بذلہ سنجی اور اداؤں کے استعمال کی نقالی کرتے ہیں تو ان کی اسلوبی وضعیں اتنی ہی بے محل ہوتی ہیں جتنے وہ برے بنے ہوئے وِگ جو اصلی بال نظر آنے میں ناکام رہتے ہیں، اپنے جعلی پن کا اعلان کرتے ہیں اور ان سروں کا خاکا اڑواتے ہیں جن پر منڈھے ہوتے ہیں۔ ہورخے لوئیس بورہیس بڑا زبردست خالق تھا، اور ''منی بورہس'' نقالیچیوں سے زیادہ کوفت پہنچانے اور جان ضیق میں ڈالنے والی کوئی اور بات نہیں جن کی نقلیں اُس نثر کی ناگزیریت سے تہی ہوتی ہیں جس کی وہ نقل اتار رہے ہوتے ہیں، اس چیز کو جو طبع زاد، ثقہ، دل آویز، اور متحرک کرنے والی تھی، ایک مضحکہ خیز خاکے، بدصورت، اور غیر مخلص شے میں بدل دیتے ہیں۔ (ادب میں اخلاص یا عدم اخلاص ایک اخلاقی معاملہ نہیں ہے بل کہ جمالیاتی معاملہ ہے۔)

ایسا ہی کچھ ایک اور عظیم نثری اسلوب ساز گابرئیل گارسیامارکز کے ساتھ ہوا ہے۔ بورہیس کے اسلوب کے برخلاف، وہ متین نہیں بل کہ زندہ دل ہے اور بالکل بھی عقلیّت پرستانہ نہیں؛ بل کہ اس کا اسلوب حسّیاتی (سین سوری) اور جسمانی اشتہاؤں کی تسکین سے متصف (سین سوول) ہے۔ اس کی شفافی اور صحت سے اس کے کلاسیکی نژاد ہونے کا انکشاف ہوتا ہے، لیکن یہ اکڑا اکڑا اور قدامت پسند بالکل نہیں — یہ اقوال اور عامیانہ فقروں کو اپنے میں سمونے کے لیے تیار ہے اور اظہار کے نئے پیرایوں اور غیر ملکی الفاظ کو بھی، اور یہ ایک بھرپور موسیقیت اور تصوراتی نزہت کا حامل ہے جس میں پیچیدگیاں اور تعقلانہ لفظی جگت بازی نہیں ہوتی۔ حدّت، ذوق، موسیقی، جسمانی اشتہاؤں اور احساسات کی تمام کیفیات کا اظہار بڑے قدرتی طور پر اور بات کا بتنگڑ بنائے بغیر ہوتا ہے، اور فنتاسی بھی اسی آزادی سے سانس لیتی ہے، قیدو بند سے آزاد غیر معمولی کی طرف پیش قدمی کرتی

ہے۔ ''وَن ہنڈریڈ ایرزآوف سَولی ٹیوڈ'' یا ''لَو اِن دی ٹائم اَوف کَولے را'' پڑھتے ہوئے ہم اس یقین سے مغلوب ہوجاتے ہیں کہ صرف انھیں لفظوں میں، اسی لطافت اور آہنگ کے ساتھ، یہ کہانیاں قابلِ اعتبار، قائل کردینے والی، سحر آفریں، اور اثر پذیر ہوسکتی ہیں؛ کہ اگر انھیں ان لفظوں سے جدا کردیا جائے تو یہ ہمیں اس طرح اپنے طلسم میں لانے سے قاصر رہیں گی جس طرح اب لے آئی ہیں: اس کی کہانیاں ہی وہ لفظ ہیں جن میں وہ بیان ہوئی ہیں۔

اور سچ تو یہ ہے کہ لفظ بھی وہ کہانیاں ہیں جو وہ بیان کرتے ہیں۔ نیتجتاً، جب ایک لکھنے والا کوئی اسلوب مستعار لیتا ہے، تو پیدا ہونے والا ادب نقلی محسوس ہوتا ہے، محض ایک مضحکہ خیز نقالی (پیروڈی)۔ بورہیس کے بعد، گارسیا مارکز [ہسپانوی] زبان کا سب سے زیادہ نقل اتارا جانے والا ادیب ہے، اور اگرچہ اس کے بعضے شاگرد کام یاب ہوئے ہیں—یعنی، انھوں نے بہت سے پڑھنے والوں کو لبھایا ہے—ان کا کام، اس سے قطعِ نظر کہ چیلے نے اس پر کتنی جان چھڑکی ہے، اپنی ایک مستقل زندگی اختیار کرنے میں ناکام رہتا ہے، اور اس کا ثانوی، مصنوعی کردار فوراً ظاہر ہوجاتا ہے۔ ادب خالص صناعی ہے، لیکن عظیم ادب اس حقیقت کو پوشیدہ رکھ سکتا ہے جب کہ اوسط درجے کا ادب اپنی چغلی آپ کھا دیتا ہے۔

اگرچہ مجھے معلوم ہوتا ہے کہ اب تک میں نے تم سے ہر وہ بات کہہ دی ہے جو مجھے اسلوب کے بارے میں معلوم ہے، لیکن تمھارے خط میں کیے گئے عملی مشورے کے مطالبے کے پیشِ نظر میں تمھیں یہ مشورہ دیتا ہوں: چوں کہ تم ایک ناول نگار بننا چاہتے ہو اور ایک مربوط اور ناگزیر اسلوب کے بغیر نہیں بن سکتے ہو، اپنے لیے ایک اسلوب کی تلاش میں نکل کھڑے ہو۔ مسلسل پڑھا کرو، کیوں کہ وافر مقدار میں اچھا ادب پڑھے بغیر زبان کا پر مایہ اور بھرپور احساس پیدا کرنا ناممکن ہے، اور جس قدر کڑی جدوجہد کرسکو، گو یہ اتنا آسان نہیں، ان ناول نگاروں کے اسلوب کی نقالی نہ کرو جو تمھیں بہت بھاتے ہیں اور جنھوں نے

پہلے پہل تمھیں ادب سے محبت کرنا سکھایا۔ باقی ہر دوسری چیز میں ان کی نقالی کرو: ان کی جاں فشانی میں، ان کے نظم وضبط میں، ان کی عادات میں؛ اگر تم اسے درست سمجھتے ہو تو ان کے تیقنات کو بھی اپنا بنالو ۔لیکن ان کی نگارش کے نقش و نگار اور آہنگوں کو میکانکی طور پر دہرانے سے اجتناب کرو، کیوں کہ اگر تم موضوع کے حسبِ حال اپنا ذاتی اسلوب تشکیل نہیں دیتے ،تو تمھاری کہانیاں کبھی اس قوتِ ترغیب سے متمتع نہیں ہوسکیں گی جو اُن میں زندگی پھونک دے۔

اپنا اسلوب تلاش کرنا اور پانا ممکن ہے۔ فوکنر کے اولین دور کے ناول پڑھو۔ تم دیکھوگے کہ اوسط درجے کے ''مُوسکی ٹوز'' سے قابلِ وقعت ''فلیگز اِن دی ڈَسٹ''، جیسا کہ ''سارٹورِس''کا پہلا قالب (وَرژن) کہلاتا تھا، کے درمیان فوکنر نے اپنا اسلوب پالیا تھا، وہ پیچ دار اور پُرشکوہ زبان ، جزوی مذہبی، جزوی رزمیہ، جو اس کے Yoknapatawpha ناولوں سے پھوٹتی ہے۔فلوبیَر نے بھی ''دی ٹیمپ ٹے شَن اَوف سینٹ اینتھونی''، جو سیلاب صفت، بے لگام، اور غنائیت سے بھرپور رومانی انداز میں لکھی گئی ہے،کے پہلے ورژن اور ''مادام بوواری'' کے درمیان اپنے اسلوب کو پانے کی جستجو کی اور اسے پا بھی لیا۔ چناں چہ، ''مادام بوواری'' میں وہ بے لگام اسلوب شدّت کے ساتھ گھٹا دیا اور ساری جذباتی اور غنائی پھبک ''التباسِ حقیقت'' کے حق میں بڑی سختی سے دبا دی گئی ہے، جسے پانچ سال کی فوق البشری محنت سے اس نے درجۂ کمال کو پہنچا دیا تھا، اتنا ہی وقت جو اسے اپنے اولین شاہ کار کی تصنیف میں لگا تھا۔ جیسا کہ تم شاید جانتے ہو، اسلوب کے بارے میں فلوبیَر کا ایک نظریہ تھا، لفظِ صحیح (mot juste) کا۔ صحیح لفظ ایک —بس ایک ہی لفظ— ہوتا ہے جو کسی خیال کو شافی طور پر بیان کرسکتا ہے۔ ادیب کا فریضہ اُس لفظ کو دریافت کرنا ہے۔ اسے کیسے معلوم ہوتا تھا کہ یہ لفظ اسے مل گیا ہے؟ کان میں سرگوشی کے ذریعے: لفظ اس وقت صحیح ہوتا ہے جب صحیح سنائی دے۔ ہیئت اور مظروف کے درمیان مکمل تطابق —لفظ اور خیال کے درمیان— خود کو موسیقانہ آہنگ سے بدل لیتا

ہے۔ اس لیے فلوبئیر اپنے جملوں کو'' لا گولاڈ'' ("la gueulades") سے گزارتا تھا، یعنی چیخ و پکار کے امتحان سے۔ وہ جو کچھ لکھتا اسے پڑھنے کے لیے باہر نکلتا، لیموں کے درختوں والی شاہ راہ پر، جو ہنوز کرواسے میں اس کے گھر کے پاس موجود ہے: ''چیخ پکار کی گلی'' ("allée des gueulades")۔ یہاں جو لکھا ہوتا اسے طاقت بھر بلند آواز سے پڑھتا، اور اس کے کان اسے بتا دیتے کہ وہ کام یاب ہوا ہے یا اسے مزید اور لفظوں اور جملوں کو آزمانا چاہیے تا آں کہ وہ فنی کمال حاصل ہو جائے جس کی جستجو میں وہ اتنی دیوانگی سے ڈٹا ہوا ہے۔

تمھیں روبن داریو کی یہ سطر یاد ہے ''میرا اسلوب ہیئت کی تلاش میں ہے''؟ بڑے زمانے تک یہ مجھے بدحواس کرتا رہا: کیا اسلوب اور ہیئت ایک ہی چیز نہیں ہیں؟ اسلوب کی تلاش کیسے ممکن ہے جب یہ آدمی کے سامنے ہی موجود ہے؟ اب میں اسے ذرا بہتر سمجھتا ہوں کیوں کہ، جیسا کہ میں نے اپنے کسی گزشتہ خط میں ذکر کیا ہے، نگارش ادبی ہیئت کا صرف ایک پہلو ہے۔ ایک اور پہلو، جو کچھ کم اہم نہیں، تیکنیک ہے، کیوں کہ اچھی کہانیاں کہنے کے لیے تنہا الفاظ کافی نہیں ہوتے۔ مگر یہ خط کچھ زیادہ ہی طویل ہو گیا ہے، اور بہتر ہوگا کہ میں اس بحث کو اگلی مرتبہ پر اٹھا رکھوں۔

چاہت کے ساتھ،

راوی اور بیانیہ مکان

عزیز دوست،

مجھے مسرّت ہے کہ تم نے مجھے ناول کی وضع (اسٹرکچر) پر بحث کرنے کی ہمّت دلائی، یعنی اُس قالب پر جواُن فکشنوں کو قائم رکھتا ہے جو ہمیں ہم آہنگ اور جیتی جاگتی ہستیوں کی طرح ششدر کر دیتے ہیں، ایسی بے پناہ قوّتِ ترغیب کے ساتھ جو ہر چیز کو محیط، خود زائیدہ، اور خود مکتفی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن یہ ہم پہلے سے جانتے ہیں کہ یہ بس دیکھنے ہی میں ایسے نظر آتے ہیں۔ آخر الامر، یہ وہ نہیں جو وہ ہیں: ان کی نثر کا طلسم اور ان کی تعمیر کی مہارت ہی یہ التباس پیدا کرتی ہے۔ ہم بیانیہ اسلوب پر بات کر ہی چکے ہیں۔ اب ہمیں ان طریقوں پر غور کرنا چاہیے جن سے ناول کے اجزا کی تنظیم کی جاتی ہے اور ان تیکنیکوں پر جو ناول نگار اپنی ایجادات کو قوّتِ ایماد دینے کے لیے استعمال کرتا ہے۔

وہ مختلف النوع مسائل اور چیلنج جن کا سامنا فکشن لکھنے والوں کو کیے بغیر چارہ نہیں انھیں مندرجہ ذیل چار زمروں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

الف۔ راوی

ب۔ مکان

ج۔ زمان

د۔ سطحِ حقیقت

یعنی، کہانی کی ہمیں چونکانے، متاثر کرنے، بالیدگی بخشنے، یا بے کیف کرنے کی صلاحیت کا دارومدار اُتنا ہی راوی کے انتخاب اور اس کے برتنے، اور تین نقطہ ہائے نظر پر جو سب کے سب ایک دوسرے سے سختی کے ساتھ گندھے ہوتے ہیں ہوتا ہے جتنا کہانی کے اسلوب کی اثر پذیری پر۔

آج میں راوی پر بات کروں گا، جو ناول کا سب سے اہم کردار ہوتا ہے اور ٹھیک وہ ہستی جس پر ایک طرح سے بقیہ ہر چیز تکیہ کرتی ہے۔ لیکن پہلے ہمیں ایک عام غلط فہمی دور کر لینی چاہیے: راوی یعنی کہانی بیان کرنے والی ذات کو لکھنے والے، یعنی مصنف، سے خلط ملط نہیں کرنا چاہیے۔ یہ بڑی بھاری غلطی ہے، جس کے مرتکب بہت سے ناول نگار بھی ہوتے ہیں جو واحد متکلم میں اپنی کہانیاں بیان کرنے کا فیصلہ کر چکنے اور خود اپنی آپ بیتیوں کو عمداً اپنا موضوع بنانے کے بعد یہ باور کر بیٹھتے ہیں کہ وہ خود ہی اپنے فکشنوں کے راوی بھی ہیں۔ وہ غلطی کرتے ہیں۔ راوی وہ ہستی ہے جو لفظوں کی بنی ہوتی ہے گوشت اور خون کی نہیں، جیسے مصنف ہوتے ہیں؛ اول الذکر صرف انھیں حدود میں زندگی کرتا ہے جن میں کہانی بیان کی جا رہی ہے اور صرف اسی دورانیے میں جس میں وہ اسے بیان کر رہا ہوتا ہے (کہانی کی حدود بھی وہی ہوتی ہیں جو اس کے وجود کی ہیں)۔ اس کے برعکس، مصنف کی زندگی کہیں زیادہ پُر مایہ اور بھرپور ہوتی ہے، اور یہ کسی مخصوص ناول کی تدوین کے پہلے سے چلی آ رہی ہوتی ہے اور اس کے بعد بھی جاری رہتی ہے، اور ناول لکھنے کے دوران بھی۔ یہ اس کے سارے وجود پر قابض نہیں ہوتی۔

راوی ہمیشہ ہی ایک ساختہ کردار ہوتا ہے، ایک فکشنی وجود، بالکل ان تمام دوسرے کرداروں کی طرح جن کی کہانیاں ''بیان'' کرتا ہے، تاہم یہ سب سے زیادہ اہم ہوتا ہے کیوں کہ اس کا طرزِ عمل — اپنے کو ظاہر کرنا یا چھپانا، لٹکائے رکھنا یا تیزی سے آگے بڑھ جانا، عیاں کرنا یا گریز، باتونی ہونا یا کم آمیز، چنچل ہونا یا سنجیدہ — ہی یہ فیصلہ کرتا ہے کہ وہ دوسرے کرداروں کی حقیقت کا قائل ہوگا یا نہیں اور ہم بھی اس کے قائل ہوں گے یا نہیں،

کہ وہ محض کٹھ پتلیاں یا مضحکہ خیز خاکے نہیں ہیں۔ راوی کا طرزِ عمل کسی کہانی کا اندرونی ربط قائم کرتا ہے، اور یہ، اپنی باری میں، اس کی قوتِ ترغیب کے تعین کا ایک ضروری عامل ہے۔

لکھنے والے کو سب سے پہلے یہ پیچیدگی حل کرنی ضروری ہے کہ کہانی کون بیان کرے گا۔ امکانات لاانتہا معلوم ہوتے ہیں، لیکن عمومی طور پر ان کی تقلیل تین میں کی جاسکتی ہے: راوی-کردار (narrator-character)، ایک ہمہ دان راوی جو اس کہانی سے باہر اور اس سے علاحدہ ہے جسے بیان کررہا ہے، یا ایک گول مول راوی جس کی حیثیت غیر واضح ہو — یہ کہانی کو بیانیہ کائنات کے اندر سے بھی بیان کرسکتا ہے اور باہر سے بھی۔ پہلی دو طرح کے راوی زیادہ روایتی ہیں؛ دوسری طرف، آخری قسم کا راوی قریبی زمانے میں وجود میں آیا ہے اور جدید ناول کی پیداوار ہے۔

یہ تعین کرنے کے لیے کہ مصنف نے ان میں سے کس راوی کا انتخاب کیا ہے، اتنا دیکھنا ہی کافی ہے کہ کہانی میں گرامر کی کون سی ضمیر استعمال ہوئی ہے: کیا یہ وہ (مذکر، مونث)، مَیں، یا تم ہے۔ ضمیر ہمیں بتاتی ہے کہ راوی کہانی کے مکان کی نسبت سے کس مقام پر فائز ہے۔ اگر بیان مَیں (یا ہم، ایسا شاذ ہی ہوتا ہے، گو اب یہ بھی نہیں کہ سننے میں نہ آیا ہو؛ آنتوان دُ سینت اگزوپیری کا ''سیتادیل'' یا جون اسٹائن بیک کے ''گریپس اوف رَوتھ'' کے بہت سے پارے) کے نقطۂ نظر سے ترتیب دیا گیا ہے، تو راوی بیانیے کے اندر ہوتا ہے، کہانی کے کرداروں سے تفاعل کرتا ہے۔ اگر راوی واحد غائب کی حیثیت سے کلام کرتا ہے، تو بیانیہ مکان سے باہر ہوتا ہے اور، جیسا کہ بہت سے کلاسک ناولوں میں ہوتا ہے، ایک قادرِ مطلق خدا کے نمونے پر ڈھالا ہوا ہمہ دان راوی ہوتا ہے، کیوں کہ وہ ہر چیز دیکھتا ہے — خواہ یہ کتنی ہی بڑی یا چھوٹی ہو — اور ہر چیز کا علم رکھتا ہے لیکن اس دنیا کا جُز نہیں ہوتا جو وہ ہمیں اپنی بلند پرواز نگاہ کے خارجی نقطے سے دکھاتا ہے۔ اور ضمیر مخاطب تم کے نقطۂ نظر سے بیان کرنے والا راوی کس مقام پر فائز ہوتا ہے، مثلاً جیسے میشیل

بیتور کے ''پاسنگ ٹائم''، کارلوس فوینتس کے ''آورا''، خوان گوئیتی سولو کے ''خوان سین تیرا''، میکیل دے بی بیس کے ''فائیو آورز وِد ماریو'' اور مانویل واسکیث مونتالبان کے ''گلیندیٹ'' کے بہت سے ابواب میں؟ یہ پہلے سے کسی طرح نہیں جانا جاسکتا؛ اس کا جواب مل سکتا ہے تو صرف مستعملہ ضمیر مخاطب کی چھان بین سے۔ تم کہنے والا فکشنی دنیا کے باہر کھڑا ہوا ہمہ دان راوی ہوسکتا ہے جو حکم صادر اور اپنا قول قانون کی طرح نافذ کرتا پھرتا ہے، اپنی مشیت اور خدا کے نقال کے بھیس میں جو مطلق، لامحدود قدرت اسے حاصل ہے اس کی اطاعت کے طور پر ہر چیز کو وقوع پذیر کرتا ہے۔ لیکن راوی ایک شعور (کونشسنیس) بھی ہوسکتا ہے جو داخلی طور پر خود اپنے سے ہی محوِ کلام ہو لیکن حیلہ بازی سے تم استعمال کر رہا ہو، کسی قدر انشقاقِ نفسی کا مارا ہوا راوی-کردار جو ناول کے عمل میں ملوّث ہو لیکن دو نیم شخصیت کا حربہ استعمال کر کے اپنی پہچان قاری سے (اور بعض اوقات خود اپنے سے بھی) پوشیدہ رکھے ہو۔ ضمیر مخاطب والے راویوں کے بیان کیے ہوئے ناولوں میں یقینی طور پر یہ جاننے کا کوئی ذریعہ نہیں اور اس کا جواب داخلی بیانیہ شہادت ہی سے قیاس کیا جاسکتا ہے۔

ناولوں میں راوی کے مکان اور بیانیے کے مکان کے درمیان تعلق مکانی نقطۂ نظر (اِس پے شیل پوائنٹ اَوف وِیو) کہلاتا ہے، اور ہم کہتے ہیں کے اس کا تعیّن اس صَرفی ضمیر سے ہوتا ہے جس میں ناول بیان کیا گیا ہے۔ امکانات تین ہیں:

الف۔ راوی-کردار جو واحد متکلم کی حیثیت سے روایت کرتا ہے، ایک ایسے نقطۂ نظر سے جس میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان متوارد ہوتے ہیں؛

ب۔ ہمہ دان راوی جو ضمیر غائب کے ذریعے روایت کرتا ہے اور بیانیہ مکان سے مختلف اور علاحدہ مکان پر فائز ہوتا ہے؛ اور

ج۔ گول مول (مبہم) راوی، ضمیر مخاطب میں پوشیدہ، جس کا تم ایک سب کچھ دیکھنے والے، قادرِ مطلق راوی کی آواز بھی ہوسکتی ہے جو بیانیہ مکان کے باہر سے

ناولی واقعات کی سمت کے بارے میں حکم چلا رہی ہواور راوی-کردار کی آواز بھی ہوسکتی ہے جوعمل میں ملوث ہواور اپنی نقل اتارتا ہواور قارئین کو مخاطب کرتے ہوئے خود اپنے سے ہی باتیں کرتا ہو، چاہے یہ اس کے جھکّو ہونے کی وجہ سے ہو یا اس کے اغماض کی وجہ سے، یا یہ کہ وہ انشقاقِ نفسی کی گرفت میں ہو یا کسی ترنگ کی زد میں آیا ہوا ہو۔

میرا خیال ہے کہ اس نوع کی تجزیاتی تقسیم سے مکانی نقطۂ نظر واضح ہوجاتا ہے، یعنی یہ ایسی چیز ہے جسے ناول کے اولین چند جملوں پر معمولی سی نگاہ ڈالتے ہی پہچانا جاسکتا ہے۔ اگر ہم خود کو مجرد عمومیات تک محدود کرلیں تو یہ صحیح ہے، لیکن جب ہم خاص خاص مثالوں کو لیتے ہیں تو پتا چلتا ہے کہ اس نظام میں کثیر تنوعات شامل ہوتے ہیں جو ہر مصنف کو جس نے اپنی کہانی بیان کرنے کے لیے ایک مخصوص نقطۂ نظر اختیار کیا ہے جدّتوں [اختراعات] اور مختلف شکلوں کے ایک پورے سلسلے سے مستفید ہونا ممکن بنا دیتے ہیں اور اس طرح اس کی ابداعی انفرادیت اور آزادی کی ضمانت فراہم کرتے ہیں۔

تمھیں یاد ہے کہ ''دون کیہوتے'' کی ابتدا کس طرح ہوتی ہے؟ یقیناً تمھیں یاد ہے، کیوں کہ اس کا پہلا جملہ ادب میں سب سے زیادہ یادگاری ہے: ''لامانچا کے ایک گاؤں میں جس کے نام کی یادآوری کی مجھے کوئی خواہش نہیں . . .'' اپنے نظامِ درجہ بندی کے حساب سے ہم دیکھتے ہیں کہ یہاں ناول کا راوی واحد متکلم کی ضمیر استعمال کررہا ہے، کہ وہ میں کی حیثیت میں کلام کررہا ہے، اور چناں چہ ایک راوی-کردار ہے جس کا مکان وہی ہے جو کہانی کا ہے۔ اس کے باوجود یہ ہم پر جلد ہی منکشف ہوجاتا ہے کہ اگرچہ یہ واحد متکلم راوی اب تب رونما ہوتا ہے (جیسے کہ پہلے جملے میں) اور ہم سے میں کی حیثیت سے کلام کرتا ہے، وہ ایک راوی-کردار ہرگز نہیں بل کہ ہمہ دان، خدا صفت راوی ہے جو ایک خارجی سماوی نقطۂ نظر سے عمل کو بیان کرتا ہے، یوں جیسے کہ باہر سے بیان کررہا ہو، ایک اُس کی بُون میں۔ حقیقت میں، وہ اُس کی حیثیت ہی سے کہانی بیان کرتا ہے، سوائے چند جملوں کے جن میں وہ بدل کر واحد متکلم کی ضمیر استعمال کرنے لگتا ہے اور خود کو قاری پر عیاں کردیتا ہے، ایک

خودنمایش پرست اور خلل اندازی کرنے والے میں کے نقطۂ نظر سے (کیوں کہ ایک کہانی کے بیچ میں جس کے عمل میں اس کا کوئی حصہ نہیں اس کا اچانک ظہور خواہ مخواہ کا تماشا ہی ہے اور قاری کی توجہ کو جو ہو رہا ہے اس سے ہٹا دیتا ہے)۔ نقطۂ نظر کے یہ انتقالات (shifts) اور چھلانگیں — میں سے وہ اور ہمہ دان راوی سے راوی -کردار یا اس کے اُلٹ — راوی کے نقطۂ نظر یا بیانیے سے اس کے فاصلے میں ردّوبدل کر دیتے ہیں اور یہ برحق ہو سکتے ہیں اور نہیں بھی۔ اگر یہ برحق نہیں — اگر نقطہ ہائے مکانی کے انتقالات کا واحد مقصد راوی کی قادرالمطلق کی خودستایشی نمایش ہو — تو پیدا ہونے والا عدم توافق التباس کے خلاف سازش کرتا ہے اور کہانی کی قوتِ ترغیب کو کم زور کر دیتا ہے۔

لیکن یہ انتقالات ہمیں اس ہمہ گیری کا بھی اندازہ کرواتے ہیں جو راوی کو میسّر ہو سکتی ہے اور ان تقلّبات کا جن سے وہ گزرتا ہے، قواعد کی ایک ضمیر سے دوسری کی طرف زقندیں بھرتے ہوئے اس تناظر (پرس پیکٹیو) میں ترمیمیں کرتا جاتا ہے جس سے بیان کی جانے والی صورتِ حال سامنے کھلتی چلی جاتی ہے۔

آؤ ذرا ہمہ گیریت کی بعض دل چسپ مثالوں پر نظر ڈالیں، راوی کے ان مکانی انتقالات یا تقلّبات پر۔ ''موبی ڈک'' کے پہلے جملے کو لو، ''مجھے اِش مئیل کہو۔'' بڑی غیر معمولی ابتدا ہے، ہے نا؟ صرف تین لفظوں میں، میل وِل اپنے پُراسرار راوی-کردار سے متعلق ایک جان دار تجسّس ہم میں بیدار کر دیتا ہے جس کی پہچان کی بابت ہم بس قیاس آرائی ہی کر سکتے ہیں، کیوں کہ یہ بھی یقینی نہیں کہ اس کا نام اِش مئیل ہی ہے۔ مکانی نقطۂ نظر یقیناً بہت اچھی طرح متعیّن کیا گیا ہے۔ اِش مئیل واحد متکلم کی حیثیت سے کلام کرتا ہے؛ وہ کہانی میں ایک کردار ہے، گو اہم ترین کردار نہیں — یہ رول تو متشدّد کپتان اہب کے لیے مخصوص ہے، جس کے سر میں سودا سمایا ہوا ہے، یا شاید اس کے دشمن کے لیے، وہ پاگل کر دینے والی، ہمہ وقتی غیر موجودگی جو سفید وہیل مچھلی ہے جس کا وہ تعاقب کر رہا ہے — لیکن وہ یا تو اپنی بیان کردہ بیش تر مہم جوئیوں کا مشاہدہ کرتا ہے یا ان میں شامل ہوتا ہے (اور جن میں شامل

نہیں ہوتا تو ان کے بارے میں دوسروں سے سنتا ہے اور قارئین سے بیان کر دیتا ہے)۔ مصنف بڑی سختی سے اس نقطۂ نظر کا پوری کہانی میں احترام کرتا ہے، لیکن صرف آخری واردات (episode) تک۔ اُس وقت تک، مکانی نقطۂ نظر کا اندرونی ارتباط سالم رہتا ہے کیوں کہ اش مئیل وہی بیان کرتا ہے (اور وہی جانتا ہے) جو وہ کہانی سے وابستہ فرد کی حیثیت سے جانتا ہے، اور یہ ارتباط ناول کی قوّتِ ترغیب کو تقویت پہنچاتا ہے۔ لیکن آخر میں، جیسا کہ تمھیں یاد ہوگا، وہ بھیانک لمحہ آتا ہے جب ہیبت ناک سمندری جانور کپتان اہب اور پیکواد پر دوسرے جہاز رانوں کی موجودگی سے آگاہ ہوجاتا ہے۔ معروضی نقطۂ نظر سے، اور کہانی کے داخلی ارتباط کو محفوظ رکھنے کے لیے، منطقی نتیجہ یہی ہوگا کہ اش مئیل اپنے ساتھیوں سمیت سپر انداز ہوجائے۔ لیکن اگر اس صورتِ حال کی منطق کا احترام کیا جاتا، تو پھر یہ کیسے ممکن ہوتا کہ کوئی اس کے اختتام پر اپنی موت کے باوجود ہم سے کہانی بیان کرتا رہے؟ اس عدم توافق سے اجتناب کرنے اور "موبی ڈک" کو ایک بھوت پریت کی کہانی بن جانے سے بچانے کے لیے جسے راوی اپنی قبر کے پار سے سنا رہا ہو، میل وِل اش مئیل کو (معجزاتی طور پر) زندہ بچاتا ہے اور کہانی کی ایک پس نوشت میں ہمیں اُس کے انجام سے آگاہ کرتا ہے۔ یہ پس نوشت خود اش مئیل نے نہیں لکھی ہے بل کہ ایک ہمہ دان راوی نے جو بیانیے کی دنیا سے الگ تھلگ ہے، ایک ہمہ دان راوی جو بیانیے کے مقابلے میں ایک مختلف اور وسیع تر مکان پر متصرّف ہے (کیوں کہ یہاں سے وہ اس مکان کا جس میں بیانیہ رونما ہوتا ہے مشاہدہ کرسکتا ہے اور اسے بیان کرسکتا ہے)۔

مجھے اس چیز کی طرف توجہ دلانے کی مشکل ہی سے ضرورت ہے جو یقیناً تم نے پہلے ہی محسوس کرلی ہے، یہی کہ یہ راویانہ انتقالات غیر معمولی نہیں۔ اس کے برعکس، ناولوں کو بیان کرنے میں ایک نہیں بل کہ دو اور بعض مرتبہ متعدّد راویوں کا استعمال بڑی عام سی بات ہے (گو ہم ہمیشہ پہلی نظر میں شاید اس پر متوجہ نہ ہوسکیں)، بالکل جیسے ڈنڈا دوڑ کے کھلاڑی۔

مکانی انتقالات کی اس بیانیہ دھکیل بازی کی جو واضح ترین مثال مجھے یاد آتی ہے

''ایز آئی لے ڈائنگ'' ہے، وہ ناول جس میں فوکنر بنڈرن خاندان کا [دریاے] مسی سی پی کو پار کرنے کا سفر بیان کرتا ہے جو انھوں نے اپنی ماں ایڈی بنڈرن کو دفنانے کی غرض سے اختیار کیا ہے جس کی خواہش تھی کہ جہاں پیدا ہوئی تھی وہیں دفن بھی ہو۔ یہ سفر بائبلی اور رزمیہ صفات کا حامل ہے، کیوں کہ گہرے جنوب کے سورج کی جہنّمی تمازت میں لاش خراب ہونے لگتی ہے، لیکن خاندان اپنے سفر میں بے دریغ آگے بڑھتا چلا جاتا ہے، اس متشدّدانہ تیقّن سے سرشار جو فوکنر کے کرداروں کا خاصہ ہے۔ تمھیں یاد ہے کہ ناول کس طرح بیان ہوا ہے، یا بل کہ ٹھیک پوچھیں تو اسے کون بیان کر رہا ہے؟ بہت سے راوی: بنڈرن کنبے کے تمام افراد اور دوسرے بھی۔ کہانی ان میں سے ہر ایک کے شعور سے گزرتی ہوئی، مثائی اور متعدّد نقطہ ہاے نظر قائم کرتی ہوئی آگے بڑھتی ہے۔ راوی، تمام صورتوں میں، راوی-کردار ہے، عمل کا حصہ اور بیانیہ مکان میں آباد۔ لیکن اگرچہ اس مفہوم میں مکانی نقطۂ نظر غیر متغیّر رہتا ہے، راوی کی شناخت بیانیے کے ایک کردار سے دوسرے کو منتقل ہوتے ہوئے بدلتی رہتی ہے، نتیجتاً اس ناول میں، ''موبی ڈک'' اور ''دون کیہوتے'' کے برخلاف، منتقلی ایک سے دوسرے مکانی نقطۂ نظر کے درمیان نہیں بل کہ ایک کردار سے دوسرے کردار کے درمیان ہے، اور بیانیہ مکان سے اخراج کی ضرورت مند نہیں۔

اگر یہ انتقالات برمحل ہوں اور ناول کو زیادہ بھرپور اور گھنا شائبۂ حقیقت (ویری سِملی ٹیوڈ) بخشتے ہوں، تو یہ قاری کے لیے نادیدہ رہتے ہیں کیوں کہ وہ کہانی کے ابھارے ہوئے ولولے اور تجسس میں گرفتار ہوتا ہے۔ دوسری طرف، اگر یہ اپنے مفوّضہ کام کی انجام دہی سے قاصر رہتے ہیں، تو تاثر اس کے بالکل اُلٹ ہوتا ہے: ان کی صناعی عیاں ہوجاتی ہے، اور یہ ہمیں بھرتی کے اور من مانے معلوم ہوتے ہیں، ایسا شکنجہ جو کہانی کے کرداروں سے ساری بے ساختگی اور استناد کا نکاس کیے دے رہا ہو۔ لیکن ظاہر ہے ''دون کیہوتے'' یا ''موبی ڈک'' کے ساتھ یہ معاملہ نہیں ہے۔

اور نہ ہی حیرت انگیز ''مادام بوواری'' کے ساتھ ہے، جو ناولی صنف کی ایک

اور عبادت گاہ ہے جس میں بھی ہم ایک بڑے دل فریب انتقال کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ تمھیں یاد ہے کہ یہ کیسے شروع ہوتا ہے؟ "ہم کلاس میں بیٹھے ہوئے تھے کہ ہیڈ ماسٹر اپنے پیچھے ایک نئے لڑکے کو جو اسکول کی یونی فارم نہیں پہنے ہوئے تھا، اور اسکول کے ایک ملازم کو جو ایک بڑی سی ڈیسک اٹھائے ہوئے تھا لیے ہوئے آیا۔" راوی کون ہے؟ یہ کون ہے جو اُس ہم کے قالب میں ہم سے کلام کر رہا ہے؟ یہ ہم کبھی نہیں جان سکیں گے۔ جو بات ہمیں یقینی طور پر معلوم ہے وہ یہ ہے کہ یہ ایک راوی-کردار ہے جس کا مکان وہی ہے جو بیانیے کا ہے اور جو کچھ بیان کر رہا ہے اس کا شاہد ہے کیوں کہ وہ متکلم کی ضمیر جمع کے صیغے میں استعمال کر رہا ہے۔ چوں کہ راوی ایک ہم ہے، اس امکان کو رد نہیں کیا جا سکتا کہ یہ ایک اجتماعی کردار ہے، شاید طلبہ کا وہ گروہ جن کی جماعت میں موسیو بوواری داخل ہو رہا ہے۔ (اگر تم مجھے فلوبئیر جیسے دیو قامت کے برابر ایک بالشتیے سے کچھ نقل کرنے کی اجازت دو تو، میں نے ایک بار ایک اجتماعی راوی -کردار کے مکانی نقطۂ نظر سے ایک نوویلاً، "دی کبز" لکھا تھا۔ یہ اجتماعی راوی-کردار خاص کردار (پروٹے گونسٹ) پیچولیتا کوئیلیار کے ہم محلّہ دوستوں کی ٹولی تھا۔) لیکن یہ صرف واحد طالبِ علم بھی ہوسکتا ہے جو احتیاطاً، حلم و خاکساری کی وجہ سے، یا شرم و حیا کے باعث "ہم" کے قالب میں بول رہا ہو۔ بہ ہرکیف، یہ نقطۂ نظر صرف چند صفحوں تک ہی قائم رہتا ہے، جس کے دوران ہم اُس واحد متکلم آواز کو دو تین مرتبہ ایک واقعہ بیان کرتے ہوئے سنتے ہیں اور خود کو بیّن طور پر اس واقعے کے شاہد کے روپ میں پیش کرتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ لیکن ایک لمحے میں جس کا تعیّن دشوار ہے —— یہ لطافت ایک اور تیکنیکی کارنامے کی شہادت ہے —— یہ آواز راوی-کردار کی آواز نہیں رہتی اور ایک ہمہ دان راوی کی آواز میں بدل جاتی ہے جو کہانی سے دور کھڑا ہے اور کسی دوسرے ہی مکان پر فائز ہے، جو اب اور ہم کا استعمال نہیں کرتا بل کہ واحد غائب کی ضمیر وہ کو بروئے کار لاتا ہے۔ یہ انتقال ایک نقطۂ نظر سے دوسرے نقطۂ نظر کی طرف ہے: شروع میں، آواز ایک کردار کی ہے، پھر یہ ایک ہمہ دان اور غیر مرئی خدا کی آواز میں تبدیل ہوجاتی ہے جو سب

جانتا ہے، سب دیکھ رہا ہے، اور خود کو عیاں کیے یا اپنا تعارف کرائے بغیر سب کچھ بیان کر رہا ہے۔ اس تازہ نقطۂ نظر کو ناول کے آخر تک بڑی سختی سے قائم رکھا گیا ہے۔

فلوبیئر، جس نے اپنے خطوط میں ناول کا ایک پورا نظریہ وضع کیا ہے، راوی کے اخفا کا بڑی شدت سے قائل تھا، کیوں کہ اس کا موقف تھا کہ وہ جسے ہم ناول کی خود مختاری یا خود کفالت کہتے ہیں قاری سے اس بات کی مقتضی ہے کہ وہ یہ بھول جائے کہ جو پڑھ رہا ہے وہ بیان کیا جا رہا ہے؛ اسے یہ محسوس ہونا چاہیے کہ یہ دورانِ عمل معرضِ وجود میں آ رہا ہے، یوں گویا اس کی تخلیق کی ذمے دار خود ناول کے اندر طبعی طور پر موجود کوئی شے ہے۔ غیر مرئی ہمہ دان راوی تخلیق کرنے کے لیے فلوبیئر نے کئی تیکنیکیں ایجاد کیں اور انھیں درجۂ کمال تک پہنچایا، جن میں سے اولین راوی کی غیر جانب داری اور بن بستگی کا التزام ہے۔ تشریحی رائے زنی، ترجمانی، اور فیصلہ دہی راوی کی کہانی میں مداخلت کے قائم مقام ہوتے ہیں اور (مکان اور حقیقت میں) ایک موجودگی کی علامتیں، ان موجودگیوں سے مختلف جو ناول کی حقیقت کو تعمیر کرتی ہے؛ راوی کی مداخلت خود کفالتی کے التباس کو مسمار کر دیتی ہے، کہانی کی اتفاقی، ماخوذ نوعیت کی چغلی کھاتی ہے، اور یہ بتاتی ہے کہ کہانی کا انحصار اپنے سے باہر کسی اور چیز یا فرد پر ہے۔ فلوبیئر کے نظریۂ ''معروضیتِ'' راوی — معروضیت یعنی وہ قیمت جو غیر مرئی رہنے کے لیے دینی پڑتی ہے — کا اتباع معاصر ناول نگار ایک عرصۂ دراز سے کرتے رہے ہیں (گو اکثر انھیں اس کا احساس نہیں ہوتا) اور اسی لیے شاید فلوبیئر کو پہلا جدید ناول نگار کہنا مبالغہ نہیں جس نے کلاسیکی اور رومانی ناول کے درمیان حدِ فاصل کھینچی۔

لیکن، ظاہر ہے، اب اس کا یہ مطلب بھی نہیں کہ چوں کہ رومانی یا کلاسیکی ناولوں کے راوی کم تر غیر مرئی ہیں اور بعض اوقات ضرورت سے زیادہ مرئی، وہ ناول ہمیں ناقص یا کڈھب یا قوّتِ ترغیب سے تہی نظر آتے ہیں۔ ایسا بالکل نہیں ہے۔ اس کا بس یہی مطلب ہے کہ جب ہم ڈکنز، وکتور ایوگو، والتیئر، دانیال ڈفو، یا تھیکرے کا کوئی ناول پڑھتے ہیں تو ہمیں بہ حیثیتِ قاری اپنے کو ایک مختلف صورتِ حال میں منتقل کرنا چاہیے، خود کو ایک ایسے

منظر سے مانوس کرنا چاہیے جو اس سے مختلف ہے جس کے ہم جدید ناول میں عادی ہو گئے ہیں۔

یہ اختلاف خاص طور پر ان مختلف شکلوں سے عبارت ہے جن میں ایک ہمہ دان راوی خود کو جدید ناولوں اور ان ناولوں میں جنھیں ہم رومانی یا کلاسیکی کہتے ہیں اپنے کو ظاہر کرتا ہے ۔ اول الذکر میں وہ غیر مرئی ہوتا ہے، یا کم از کم محتاط، ثانی الذکر میں، ایک واضح موجودگی، کبھی کبھی تو اتنی آمرانہ کہ دوران روایت یہ خود اپنی کہانی سناتا ہوا معلوم ہوتا ہے اور بعض اوقات تو جو بیان کر رہا ہے اسے اپنی بے محابا نمایش کے لیے بہانے کے طور پر استعمال کرتا ہے۔

کیا ''لے مزرابلز'' میں یہی نہیں ہوتا؟ ''لے مزرابلز''جو ناول کے عہدِ زرّیں انیسویں صدی کی جرات آمیز ترین بیانیہ تخلیقات میں سے ایک ہے، اپنے وقت کے تمام عظیم معاشرتی، ثقافتی، اور سیاسی واقعات میں ڈوبا ہوا ہے اور وکتور ایوگو کے تقریباً تیس سالہ ذاتی تجربات میں بھی جو اسے اس کی تصنیف پر لگے (لمبے لمبے وقفوں تک اسے چھوڑ دینے کے بعد اس نے بارہا اس کی طرف مراجعت کی)۔ یہ کہنا مبالغہ نہیں کہ یہ ناول اپنے راوی کی خود نمائی اور مریضانہ خود پرستی کے ہیبت ناک تظاہر پر مشتمل ہے۔راوی ہمہ دان ہے، اس مکان کا باہر سے مشاہدہ کرتا ہے جہاں ژاں والژاں، مون سینیور بیں وینو، گاوروش، ماریُس، کوزیت ، اور ناول کی بہت سی دوسری انسانی مخلوق کی زندگیاں ایک دوسری کا مقاطعہ کرتی ہیں۔لیکن حقیقت میں کرداروں کے مقابلے میں خودراوی ناول میں زیادہ موجود ہے: گھمنڈی اور غلبہ آور فطرت کا مالک ہے اور اپنے کو بڑا سمجھنے کے ناقابل علاج خبط میں مبتلا،کہانی بیان کرتے ہوئے وہ خود کو مسلسل افشا کر دینے سے باز نہیں رہتا۔ اکثر عمل میں دخل اندازی کرتا ہے، واحد غائب سے واحد متکلم کی ضمیر استعمال کرنے لگتا ہے تاکہ اپنی پسند کو وزنی بنا سکے، فلسفے ، تاریخ ،اخلاقیات،اور مذہب پر واعظ دینے لگتا ہے، اور اپنے کرداروں کا محاکمہ کرتا ہے، بڑی بے رحمی سے انھیں قصور وار ٹھہراتا ہے یا ان کے مدنی

شعور اور روحانی میلانات پر انھیں تحسیناً ساتویں آسمان پر چڑھا دیتا ہے۔ یہ راوی-خدا (اور اس لفظ کا اس سے بہتر استعمال پہلے کبھی نہیں ہوا ہے) نہ صرف ہمیں اپنے وجود کا اور بیانیہ دنیا کی کم تر اور متنوع حیثیت کا مسلسل ثبوت مہیا کرتا ہے بل کہ— اپنے تیقّنات اور نظریات کے علاوہ— اپنے خبط اور ہم دردیاں بھی منکشف کرتا ہے، ذرا سی احتیاط یا حفظِ ماتقدّم یا احساسِ اضطراب کے بغیر، اور اپنے ہر خیال، بات، اور عمل کی سچائی اور انصاف کا قائل ہوتا ہے۔ وکتور ایوگو کے مقابلے میں کسی کم ہنرمند اور کم قدرت والے ناول نگار کے ہاتھوں میں یہ دخل اندازیاں ناول کی قوّتِ ترغیب کو مکملاً تباہ کر کے رکھ دینے کی اہل ہیں۔ ایک ہمہ دان راوی کی مداخلتیں وہی ہوتی ہیں جنھیں معاصر نقاد ''انشقاقِ نظام'' سے موسوم کرتے ہیں، ترک تازیوں کا ایک سلسلہ جو بے ربطگیوں اور عدم توافقات کو ہوا دیتا ہے جو ہر التباس اور قاری کی نظر میں کہانی کے اعتبار کو فنا کر دینے کے ذمے دار ہوتے ہیں۔ لیکن ''لے مِزرابلز'' میں یہ نہیں ہوتا۔ کیوں؟ اس لیے کہ جدید قاری جلد ہی ان ترک تازیوں کا عادی ہو جاتا ہے اور انھیں بیانیہ نظام کا قدرتی حصہ سمجھنے لگتا ہے، ایسے فکشن کا حصہ جو حقیقت میں ایک دوسرے میں پیوست اور ناقابلِ استخلاص دو کہانیاں ہوتی ہیں: وہ بیانیہ جوژاں والژاں کے بشپ مون سینور بیں وینو کے گھر سے چاندی چرانے سے شروع ہوتا ہے اور چالیس سال بعد اس وقت ختم ہوتا ہے جب سابقہ سزا یافتہ، اپنی جاں فشاں بیوی کی قربانیوں اور پارسا اعمال کے ناتے، ابدیت میں داخل ہو جاتا ہے؛ اور خود راوی کی اپنی کہانی، جس کی مرصّع کاری، استعجابیے، تفکّرات، فیصلے، ترنگیں، اور وعظ ایک عقلیاتی سیاق و سباق مہیا کرتے ہیں اور متن کے لیے ایک نظریاتی-فلسفیانہ-اخلاقی پس منظر۔

کیوں نہ ہم، ''لے مِزرابلز'' کے خودبیں اور من موجی راوی کی نقالی میں راوی، مکانی نقطۂ نظر، اور ناول کے مکان کے بارے میں جو اب تک کہا گیا ہے اس کی تلخیص کے لیے یہاں ٹھہر جائیں؟ میرے خیال میں یہ گریز بے جا نہیں، کیوں کہ اگر جملہ باتیں واضح نہیں ہو جاتیں تو مجھے ڈر ہے کہ تمھاری دل چسپی، تبصرے، اور سوالات سے شہ پا کر جو آگے

کہنے والا ہوں وہ نہ صرف دماغ چکرانے والا بل کہ نا قابلِ فہم بھی معلوم ہو—اور ویسے بھی جب ناول کی دل فریب ہیئت کے بارے میں گفت گو شروع کردوں تو مجھے بیچ میں روکنا مشکل ہے۔

کہانی بیان کرنے کے لیے، سبھی ناول نگار ایک راوی ایجاد کرتے ہیں—ان کا فکشنی نمایندہ یا کارگزار—جو خود بھی اتنا ہی گھڑنت ہوتا ہے جتنا وہ دوسرے کردار جن کی کہانی وہ بیان کرتا ہے، اور یہ اس لیے کہ وہ لفظوں کا بنا ہوتا ہے اور صرف ناول کے لیے اور اس کے ایک حصے کے طور پر زندہ رہتا ہے جس میں وہ مقیم ہے۔ یہ کردار، راوی، کہانی کے اندر بھی فروکش ہوسکتا ہے، اس کے باہر، یا کسی نامانوس جگہ میں جس کا دارومدار اس بات پر ہے کہ وہ کہانی کو متکلم، غائب، یا مخاطب کے طور پر بیان کرتا ہے۔ یہ انتخاب الل ٹپ نہیں ہے: راوی جو کہانی بیان کررہا ہے اس سے اس کا فاصلہ اور اس کی بابت علم اس حساب سے مختلف ہوگا کہ وہ ناول کی نسبت سے کس مقام پر فائز ہے۔ یہ بالکل صاف سی بات ہے کہ راوی-کردار اُن معاملات کے علاوہ جو معتبر طور پر اس کی دست رس میں ہیں دوسرے معاملات نہیں جان سکتا—اور، اسی لیے، بیان نہیں کرسکتا— جب کہ ایک ہمہ دان راوی بیانیہ کائنات میں سب چیزوں کا علم رکھتا ہے اور اس میں کہیں پر بھی فائز ہوسکتا ہے۔ چناں چہ، جو بھی نقطۂ نظر چنا جائے، یہ شرائط کے ایک دستے کے ساتھ آتا ہے، اور اگر راوی ان شرائط کا التزام نہیں کرتا، تو ناول کی قوّتِ ترغیب گھٹ جاتی ہے۔ اس کے برعکس، راوی جس قدر مکانی نقطۂ نظر کی عائد کردہ حدود سے قریب رہتا ہے، قوّتِ ترغیب اتنی ہی زیادہ شدید ہوتی ہے اور بیانیہ ہمیں اتنا ہی زیادہ حقیقی معلوم ہوتا ہے، ''سچائی'' سے اتنا ہی سیراب جتنے وہ تمام ناول ہوتے ہیں جن میں پرلے درجے کے جھوٹ عین صداقت معلوم ہوتے ہیں۔

یہاں تاکید سے بتادینا چاہیے کہ اپنے راوی کی تخلیق میں ناول نگار کو مطلق آزادی حاصل ہوتی ہے۔ بہ الفاظِ دیگر، راوی کی تین ممکنہ قسموں کے درمیان امتیاز کسی طرح بھی یہ نہیں بتاتا کہ ان کا مکانی تعیّن کسی طرح بھی ان کی صفات یا شخصیتوں کو محدود کردیتا ہو، چند

مثالوں میں ہم نے دیکھا ہے کہ ہمہ دان راوی—ایک فلوبئیر یا ایک وکٹر ہیوگو کے سب کچھ دیکھنے والے، خدا صفت راوی—ایک دوسرے سے کتنے مختلف ہوتے ہیں، راوی-کرداروں کو جانے دو، جو اتنے ہی زیادہ متفرق ہوتے ہیں جتنے عام طور پر فکشن کے کردار۔

ہم نے ایک اور بات بھی دیکھی ہے جسے شاید شروع ہی میں واضح کردینا چاہیے تھا، وہ بات جس کا ذکر میں نے تشریح کی صفائی کی خاطر نہیں چھیڑا تھالیکن جسے قرینِ قیاس یہی ہے کہ تم پہلے سے جانتے ہو، یا اس خط کو پڑھتے ہوئے دریافت کر چکے ہوگے کیوں کہ یہ دی گئی مثالوں میں صاف صاف نظر آتی ہے۔ یعنی: یہ شاذ و نادر ہی ہوتا ہے بل کہ تقریباً ناممکن ہے کہ ناول میں ایک ہی راوی ہو۔ زیادہ عام یہ ہے کہ متعدد راوی ہوں، راویوں کا ایک سلسلہ جو باری باری مختلف نقطہ ہائے نظر سے کہانی بیان کرتے ہوں، کبھی ایک ہی مکانی تناظر سے (یعنی راوی-کردار کے، جیسے ''لا ٹیلیس تینا'' یا ''ایز آئی لے ڈائنگ'' میں، جن کی کارگزاری اسٹیج کے کھیلوں کی مانند ہوتی ہے)، کبھی بدلتے ہوئے تناظرات سے، جیسا کہ سیروانٹس، فلوبئیر، یا میل وِل کی مثالوں سے ظاہر ہے۔

ہم مکانی نقطۂ نظر اور راویوں کے مکانی انتقالات کی بابت اپنے تجزیے کو کچھ اور آگے بڑھا سکتے ہیں۔ اگر مکبّر شیشا استعمال کریں اور باریک بین فریز-فریم (freeze-frame) معائنہ کریں (اور ظاہر ہے یہ کسی ناول کو پڑھنے کا بڑا بھیانک اور ناقابلِ قبول طریقہ ہے)، تو یہ دریافت کرتے ہیں کہ انتقالات صرف عمومی طریقے اور بیانیہ وقت کے طویل دورانیوں میں ہی رونما نہیں ہوتے جیسا کہ میری دی ہوئی مثالوں میں ہوا ہے۔ یہ عاجلانہ اور بے حد مختصر بھی ہوسکتے ہیں، بہ مشکل چند لفظوں طویل، جن میں راوی ایک لطیف اور بے نمود مکانی انتقال سے دوچار ہوتا ہے۔

مثال کے طور پر، جب بھی کرداروں کے درمیان مکالمہ رسمی انتساب سے تہی ہوتا ہے، تو وہاں ایک مکانی انتقال ہوتا ہے، متکلم کی تبدیلی۔ اگر، ایک ناول میں جس میں پیدرو

اور مریہ کو پیش کیا گیا ہے اور اسے کہانی کے باہر سے کوئی ہمہ دان راوی بیان کر رہا ہے، یہ تبادلہ اچانک بیچ میں ڈال دیا جاتا ہے:

''مریہ، مجھے تم سے محبت ہے۔''

''پیدرو، مجھے بھی تم سے محبت ہے۔''

تو اس مختصر پل میں جس میں پیدرو اور مریہ ایک دوسرے سے اپنی محبت کا اعتراف کر رہے ہوتے ہیں، ایک انتقال واقع ہوتا ہے: راوی اب اور ہمہ دان نہیں رہتا اور راوی-کردار میں تبدیل ہو جاتا ہے جو بیانیے سے وابستہ ہے (پیدرو اور مریہ)، اور راوی-کردار کے نقطۂ نظر کے اندر بھی دونوں کرداروں کے درمیان ایک انتقال ہوتا ہے (پیدرو سے مریہ کی طرف)، جس کے بعد کہانی ہمہ دان راوی کے مکانی نقطۂ نظر کی طرف لوٹ آتی ہے۔ قدرتی بات ہے کہ اگر یہ مختصر مکالمہ رسمی انتساب سے مزین ہوتا تو یہ انتقالات واقع نہ ہوتے (''مریہ، مجھے تم سے محبت ہے،'' پیدرو نے کہا۔ ''پیدرو، مجھے بھی تم سے محبت ہے،'' مریہ نے جواب دیا)، کیوں کہ تب کہانی مسلسل ہمہ دان راوی کے نقطۂ نظر سے ہی بیان کی جارہی ہوتی۔

کیا یہ خرد ترین انتقالات، اتنے تیز رفتار کہ قاری کی نظر ہی میں نہ آسکیں، تمھیں بے اہمیت معلوم ہوتے ہیں؟ یہ بے اہمیت نہیں ہیں۔ درحقیقت رسمی اقلیم میں کوئی چیز بھی بے اہمیت نہیں ہوتی، اور ان ننھی منی تفاصیل کا یہ مجموعہ ہی کسی فنی پارے کی فضیلت یا خوبی سے تہی دامنی کا فیصلہ کرتا ہے۔ بہ ہرکیف، جو بات واضح ہے وہ یہ کہ لکھنے والے کی اپنے راوی کی تخلیق اور ہرانے پھرانے کی لامحدود آزادی (اسے حرکت دینا، چھپانا، عیاں کرنا، پیش منظر میں لانا، پس منظر میں دھکیلنا، کسی مختلف یا ایک ہی مکانی تناظر میں متعدد راویوں میں اس کا آواگون کر دینا، یا مختلف مکانوں میں زقندیں بھرنا) ایک من مانا عمل نہیں اور نہ ہوسکتا ہے، بل کہ اس کے لیے لازم ہے کہ ناول کی قوتِ ترغیب میں اپنا جواز پیدا کرے۔ تناظر کی تبدیلیاں ایک کہانی کو ثروت بخش سکتی ہیں، اسے گہرائی دے سکتی ہیں، لطافت بخش سکتی ہیں،

اسے پُراسرا، مبہم، کثیر الجہات بنا سکتی ہیں؛ یا یہ اس کا دَم گھونٹ سکتی ہیں اور اسے پامال کر سکتی ہیں، اگر واقعات کو التباسِ زندگی کے تقاضے کے طور پر خود بہ خود اپنی افزائش کرنے دینے کے بجائے یہ تیکنیکی نمایشیں —اور یہاں یہ میکانکی دم بازیوں سے زیادہ نہیں ہوتیں— عدم توافقات اور خواہ مخواہ کی پیچیدگیوں یا پراگندگیوں کو ابھاریں جو کہانی کی اعتباریت کو تہس نہس کر دیتی ہیں اور قاری پر یہ واضح کہ اصلیت میں یہ ایک حیلہ گری ہے۔

امید کہ تم جلد ہی خبر لوگے،

چاہت کے ساتھ،

زماں

عزیز دوست،

مجھے خوشی ہے کہ ناول کی وضع (اس ٹرک چر) پر اس غور وفکر سے تمھیں چند کام کی باتیں معلوم ہو رہی ہیں، اور یہ تمھیں فکشن کی گہرائیوں میں راستا بجھا رہا ہے گویا تم کھفیات کے شوقین اور کسی پہاڑ کی عمیق ترین گہرائیوں میں اترنے پر کمر بستہ آدمی ہو۔ اچھا، ہم ناولی مکان کی نسبت سے راوی کی خصوصیات پر بات کر ہی چکے ہیں (جو ناخوش گوار طور پر مکتبی زبان میں مکانی نقطۂ نظر کہلاتا ہے)، میری تجویز ہے کہ اب ہم زمان کی چھان بین کریں، جو بیانیہ ہیئت کا کچھ کم اہم پہلو نہیں، جس سے برتاو کہانی کی قوتِ ترغیب کے تعیّن کے لیے اتنا ہی اہم ہے جتنا مکان سے۔

اس موضوع پر بھی ہمیں سب سے پہلے چند تعصبات دور کر لینے چاہئیں جو محترم سہی تاہم جھوٹے ہیں، تاکہ یہ سمجھا جا سکے کہ ناول کیا ہے اور اپنا کام کیسے انجام دیتا ہے۔

میں اس سادہ لوح مساوات (اِکوے شن) کا حوالہ دیتا ہوں جو اکثر حقیقی وقت (جس کے لیے سلسلے وار یعنی کرونولوجیکل وقت کی اصطلاح استعمال کی جائے گی جس میں ہم قاری اور مصنف رہتے ہیں، چاہے یہ تعریف فالتو ہی کیوں نہ ہو) اور فکشنی وقت کے درمیان قائم کی جاتی ہے، وہ وقت یا گزرانِ وقت جو اتنا ہی فرضی ہوتا ہے جتنا کہ راوی اور اس میں پھنسے ہوئے کردار۔ مکانی نقطۂ نظر ہی کی طرح، ان تمام ناولوں کے زمانی نقطۂ نظر کی تعمیر میں

جو ہمارے مطالعے میں آتے ہیں تخلیقی قوت اور تخیل کی بھاری مقدار کھپانی پڑتی ہے، حال آں کہ ان کے مصنفین کو بیش تر اس کا احساس نہیں ہوتا۔ وہ وقت جس میں ناول وقوع پذیر ہوتے ہیں ایک فکشنی تخلیق ہوتا ہے، بالکل جس طرح راوی اور ماحول؛ یہ ان عناصر میں سے ایک ہے جس کی الٹ پھیر سے ناول نگار اپنی ایجاد کو حقیقی دنیا سے آزاد کراتا ہے اور اسے (ظاہری) خود مختاری دلاتا ہے جس پر، میں مکرراً کہتا ہوں، اس کی قوتِ ترغیب کا دار و مدار ہوتا ہے۔

اگرچہ وقت کے موضوع نے جو بہت سے مفکّرین اور تخلیق کاروں کے لیے (جن میں بورہیس بھی شامل ہے کہ اس نے اسے اپنی بہت سی نگارشات کا موضوع بنایا ہے) کافی دل فریب رہا ہے، متعدد مختلف اور متباین نظریوں کو فروغ دیا ہے، میرے خیال میں ہم سب ایک سادہ سے امتیاز پر اتفاق کر سکتے ہیں: وقت دو طرح کا ہوتا ہے، سلسلے وار اور نفسیاتی۔ اول الذکر معروضی وجود رکھتا ہے، جو انسانی موضوعیت سے آزاد ہوتا ہے۔ جب ہم فضا میں اجرامِ فلکی کی حرکت اور ایک دوسرے کی نسبت سے سیاروں کے مقام کی پیمایش کرتے ہیں تو اسی سلسلے وار وقت میں؛ یہ سلسلے وار وقت ہی ہے جو ٹھیک ہماری پیدائش کے لمحے سے ہماری موت کے لمحے تک ہمیں رفتہ رفتہ ہضم کرتا جاتا ہے اور ہر ذی حس وجود کی نتیجہ خیز زندگی کے پیمایشی خاکے پر اختیار رکھتا ہے۔ لیکن ایک دوسرا، نفسیاتی، وقت بھی ہوتا ہے، جس کا ہمیں شعور ہوتا ہے، لیکن یہ اس پر منحصر ہے کہ ہم کیا کر رہے اور کیا نہیں کر رہے ہیں اور اس کی شکل ہماری زندگی میں بڑی مختلف ہوتی ہے۔ جب ہم عالمِ نشاط میں ہوں یا جب شدید غلبہ آور، جاذب یا توجہ بٹانے والے تجربات میں ڈوبے ہوئے ہوں تو یہ وقت تیزی سے گزر جاتا ہے۔ اس کے برعکس، یہ اس وقت گھسٹتا ہوا اور لامتناہی معلوم ہوتا ہے— سیکنڈ منٹ لگتے ہیں، منٹ گھنٹے— جب ہم انتظار کی کیفیت میں ہوں یا تکلیف اٹھا رہے ہوں اور ہمارے حالات (تنہائی، ایک طویل رت جگا، آفت، کسی ایسی چیز کا انتظار جو واقع ہو یا نہ ہو) ہمیں اس کے گزران کا گہرا شعور دیتے ہوں، جو ٹھیک اسی لیے کہ ہم اس کے جلدی سے

گزر جانے کی خواہش کرتے ہیں، اکھڑا اکھڑا، آہستہ رو، اور رکتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

میں تمھیں یقین دلاتا ہوں کہ یہی اصول ہے (فکشنی کائنات کے ان معدودے چند لازم اصولوں میں سے ایک) کہ ناول میں وقت کی بنیاد سلسلے وار وقت پر نہیں ہوتی بل کہ نفسیاتی وقت پر، ایک موضوعی وقت جسے ایک ناول نگار (اچھا ناول نگار) معروضیت کی شکل وصورت دینے پر قادر ہوتا ہے، اور اس طرح ناول کو حقیقی دنیا سے الگ کرتا ہے (جو ہر اس فکشن کا فریضہ ہے جو اپنی مرضی سے زندہ رہنے کا خواہش مند ہو)۔

ایک مثال اسے شاید زیادہ واضح کر سکے۔ کیا تم نے ایم بروس بیرس کی کہانی ''این اَکَرینس اَیٹ آؤل کرِیک بِرِج'' پڑھی ہے؟ یہ امریکی خانہ جنگی کے دوران واقع ہوتی ہے۔ پی ٹن فارکوار کو، ایک جنوبی علاقے کا مالکِ اراضی جس نے ایک ریل گاڑی کی پٹری کو بم سے اڑانے کی کوشش کی ہے، بس اب ایک پُل سے پھانسی دی جانے والی ہے۔ کہانی اس سے شروع ہوتی ہے کہ پھندا بے چارے آدمی کی گردن کے گرد تنگ ہوتا جارہا ہے؛ وہ سپاہیوں میں گھرا ہوا ہے جن کے ذمے اس کی سزائے موت کی عمل درآمد ہے۔ لیکن جب وہ حکم دیا جاتا ہے جو اس کی زندگی کا خاتمہ کردے گا، رسّی ٹوٹ جاتی ہے اور معتوب آدمی دریا میں جا گرتا ہے۔ کسی نہ کسی طرح وہ تیر کر کنارے پر پہنچ جاتا ہے اور پُل اور دریا کے کناروں پر کھڑے سپاہیوں کی گولیوں کو جُل دے جاتا ہے۔ ہمہ دان بیانیہ پی ٹن فارکوار کے شعور سے تقریباً ہم آہنگ ہے جب وہ بَنوں سے ہوتا ہوا اپنے گھر کی امان اور اس عورت کی طرف فرار کررہا ہے جس سے محبت کرتا ہے، درایں اثنا اپنے ماضی کے واقعات بھی یاد کرتا جارہا ہے جب کہ سپاہی اس کا تعاقب کررہے ہیں۔ بیانیہ لرزہ خیز ہے، اور فارکوار کا خطرناک فرار بھی کچھ کم لرزہ خیز نہیں۔ وہ رہا گھر، ٹھیک نظروں کے سامنے، اور جب بھگوڑا دہلیز کو پار کرتا ہے تو اسے اپنی بیوی کے خاکے کی جھلک سی نظر آتی ہے۔ ٹھیک جب وہ اس سے ہم آغوش ہونے والا ہوتا ہے تو وہ رسّی جو اس کی گردن کے گرد ذرا پہلے کہانی کے شروع میں تنگ ہونا شروع ہوئی تھی، اس کا دم گھونٹ دیتی ہے۔ یہ سب کچھ ایک مختصر ترین کوندے میں واقع ہوتا ہے؛ یہ

ایک لمحاتی، زودگزر کشف ہے جسے بیانیے نے طول دے دیا ہے جو اپنا الگ وقت تخلیق کرتا ہے جو لفظوں کا بنا ہے اور حقیقی وقت سے مختلف ہے (کہانی کے عمل کے معروضی وقت سے، جس کی مشکل سے ایک پل ہی گزرتی ہے)۔ تو کیا اس مثال سے یہ نہیں واضح ہوجاتا کہ فکشن خود اپنا وقت نفسیاتی وقت سے تعمیر کرتا ہے؟

اسی موضوع کی ایک مختلف شکل بورہیس کی مشہور کہانی ''دی سیکریٹ مِرَکل'' ہے۔ ٹھیک جس لمحے ایک چیک شاعر بنام جرومیر ہلاڈِک کا خاتمہ کیا جانے والا ہے، خدا اسے زندگی کا ایک اور سال عطا کرتا ہے، تاکہ وہ ''دی اَے نی میز'' کے عنوان سے جو ڈراما ساری عمر لکھنے کا عزم کرتا رہا ہے — ذہنی طور پر — مکمل ہوجائے۔ اِس سال کے دوران وہ اپنا پُر حوصلہ کام اپنے دماغ کی گہرائی میں کام یابی سے مکمل کر لیتا ہے، لیکن اِس سال کا اس کا تجربہ فائیرنگ اسکواڈ کے سربراہ کے حکم ''فائیر'' اور گولیوں کے اپنے ہدف کے جسم کو چھلنی کردینے کے درمیان ٹھنسا ہوا ہے؛ بہ الفاظِ دیگر، یہ مشکل سے ایک سیکنڈ کے جُزوِ قلیل سے زیادہ طویل نہیں، محض ایک پل برابر۔ سارے فکشن (خاص طور پر اچھے فکشن) خود اپنے وقت کو محیط ہوتے ہیں، ایک زمانی نظام جو بلا شرکتِ غیرے ان کا اپنا ہوتا ہے، اس حقیقی وقت سے مختلف جس میں ان کے پڑھنے والے سانس لیتے ہیں۔

ناولی وقت کی بنیادی خصوصیات کی شناخت کے لیے پہلا قدم یہ ہے کہ آدمی زیرِ نظر ناول کے زمانی نقطۂ نظر کو دریافت کرے، جسے مکانی نقطۂ نظر سے ہرگز خلط ملط نہیں کرنا چاہیے، اگرچہ عموماً دونوں وجدانی طور پر باہم منسلک ہوتے ہیں۔

تعریفوں سے چوں کہ مفر نہیں (مجھے یقین ہے کہ یہ تمھیں بھی اتنی ہی کوفت پہنچاتی ہیں جتنی مجھے، کیوں کہ یہ ادب کی غیر متوقع کائنات میں ایک اجنبی ہوتی ہیں)، چلو اس تعریف کی جرات کریں: زمانی نقطۂ نظر وہ تعلق ہے جو تمام ناولوں میں اس وقت کے جس میں راوی موجود ہوتا ہے اور جو بیان کیا جارہا ہے اس کے وقت کے درمیان وجود رکھتا ہے۔ مکانی نقطۂ نظر کی طرح ہی، ناول نگار کو تین شکلوں میں سے کسی کا انتخاب کرنا

ہوتا ہے (اگرچہ ان کی ایک دوسرے سے تھوڑی بہت مختلف شکلیں بے شمار ہیں)، اور ان کا تعیّن بھی اس صیغۂ زمانی سے ہوتا ہے جس میں راوی کہانی بیان کرتا ہے:

الف۔ وہ وقت جس میں راوی موجود ہے اور جو بیان کیا جا رہا ہے اس کا وقت دونوں متوارد ہوں اور ایک ہی ہوں۔ اس صورت میں، راوی حال کے صیغے میں بیان کرتا ہے۔

ب۔ حال اور مستقبل میں ہونے والے واقعات کو بیان کرنے کے لیے راوی خود کو ماضی میں جاگزیں کرے۔ اور، آخراً،

ج۔ راوی اپنے کو حال یا مستقبل میں رکھے اور وہ واقعات بیان کرے جو (قریبی یا درمیانی) ماضی میں وقوع پذیر ہو چکے ہیں۔

اگرچہ اپنی تجریدی شکل میں یہ امتیازات قدرے پیچیدہ معلوم ہوں گے، عملی طور پر یہ بالکل ظاہر ہوتے ہیں اور انھیں آسانی سے پہچانا جا سکتا ہے، بہ شرطے کہ ہم یہ دیکھنے کے لیے توقف کریں کہ راوی نے کہانی بیان کرنے کے لیے کون سا زمانی صیغہ چنا ہے۔

چلو مثال کے لیے ناول نہیں بل کہ کوئی کہانی لیں، شاید دنیا کی مختصر ترین (اور بہترین کہانیوں میں سے ایک) کہانی۔ ''دی ڈائنا سور''، جو گواٹامالا کے اَوگستو مونیٹرو سو نے لکھی ہے، صرف ایک جملے بھر لمبی:

''جب وہ بیدار ہوا، ڈائنا سور ہنوز وہاں موجود تھا۔''

کامل کہانی، نہیں؟ قوّتِ ترغیب بے نظیر، معجزانہ اختصار، کامل ڈراما، رنگ، اشاریت، اور شفافی۔ اس کوچک ترین بیانیہ ہیرے کی دوسری بڑی گراں بہا ممکنہ قرائنوں کی خواہش کو اپنے میں دباتے ہوئے، چلو صرف اس کے زمانی نقطۂ نظر پر توجہ مرکوز کریں۔ یہ کس زمانی صیغے میں بیان ہوا ہے؟ عام صیغۂ ماضی میں: ''وہ بیدار ہوا۔'' جس کا مطلب ہے، راوی مستقبل سے بول رہا ہے، اور جو بیان کر رہا ہے واقع ہو چکا ہے — کب؟

راوی کے مستقبلی نقطۂ نظر سے قریبی یا درمیانی ماضی میں؟ درمیانی ماضی میں۔ یہ میں کیسے جانتا ہوں کہ راوی کے وقت کی نسبت سے کہانی کا وقت ایک درمیانی ماضی ہے اور قریبی ماضی نہیں؟ اس لیے کہ ان دونوں وقتوں کے درمیان ایک ناقابلِ عبور خلیج ، شگاف، ایک سدِّ راہ ہے جو دونوں کا سارا تعلق یا تسلسل منسوخ کردیتا ہے۔ جو صیغہ راوی نے استعمال کیا ہے یہ اس کا خاص الخاص وصف ہے: عمل ایک تکمیل یافتہ ماضی تک محدود ہے، اُس وقت سے جدا جس میں راوی مقیم ہے۔ ''دی ڈائنا سور'' کا عمل ، چناں چہ، راوی کی نسبت سے درمیانی ماضی میں واقع ہوتا ہے؛ یہ ''ج'' کی مثال ہے۔

چلو ''الف'' کی مثال کی وضاحت کے لیے ایک بار پھر ''دی ڈائنا سور'' سے استفادہ کریں جو تینوں میں کا سب سے زیادہ آسان اور ظاہر ہے: اس میں راوی کا وقت اور جو بیان کیا جارہا ہے اس کا وقت دونوں متوارد ہیں۔ یہ زمانی نقطۂ نظر اس بات کا متقاضی ہے کہ راوی بیان میں صیغۂ حال استعمال کرے۔

''وہ بیدار ہوتا ہے اور ڈائنا سور ہنوز وہاں موجود ہے۔''

یہاں راوی اور جو بیان کیا جارہا ہے دونوں ایک ہی زمانی رقبے میں واقع ہیں۔ کہانی راوی کے دورانِ روایت وقوع پذیر ہورہی ہے۔ یہ کہانی سابقہ کہانی سے بہت مختلف ہے، جس میں ہم نے دو زمانی صیغے دیکھے تھے اور جس میں راوی کو، کیوں کہ وہ بیان کردہ واقعات کے مقابلے میں ایک آیندہ وقت میں واقع تھا، بیان کردہ حقیقت کا مکمل اور بھرپور عرفان حاصل تھا۔ ''الف'' کے معاملے میں راوی کا نقطۂ نظر اور علم مقابلتاً تنگ ہے: یہ صرف جو ہورہا ہے اور جیسے ہورہا ہے کا ہی احاطہ کرتا ہے؛ یعنی، جس طرح بیان کیا جارہا ہے۔ جب زمانہ حال کے صیغے میں راوی کے وقت اور روایت کے وقت کو خلط ملط کردیا جاتا ہے (جو سیموئل بیکٹ اور ایلیں روب-گریے کے ناولوں کے بارے میں عام طور پر درست ہے)، بیانیے کی فوریت بے انتہا بڑھ جاتی ہے؛ یہ فوریت اس وقت بے حد قلیل ہوتی ہے جب راوی صیغۂ

ماضی میں روایت کرتا ہے۔

اب ذرا ''ب'' کو بھی دیکھ لیں، جو بے حد نایاب اور یقیناً حد سے زیادہ پیچیدہ ہوتا ہے: راوی زمانی اعتبار سے ماضی میں ہے اور وہ واقعات بیان کرتا ہے جو ابھی واقع نہیں ہوئے ہیں لیکن قریبی یا درمیانی مستقبل میں واقع ہوں گے۔ یہ رہیں اس زمانی نقطۂ نظر کی بعض ممکنہ صورتوں کی مثالیں:

الف۔ ''تم بیدار ہوگے، اور ڈائناسور ہنوز وہاں موجود ہوگا۔''

ب۔ ''جب تم بیدار ہوگے، ڈائناسور ہنوز وہاں موجود ہوگا۔''

ج۔ ''جب تم بیدار ہو چکے ہوگے، ڈائناسور ہنوز وہاں موجود ہوگا۔''

ان میں سے ہر صورت (گو اور صورتیں بھی ممکن ہیں) میں بہت باریک سا فرق ہے اور یہ راوی کے وقت اور بیان کردہ دنیا کے وقت میں ایک مختلف فاصلے کو قائم کرتا ہے، لیکن ان سب میں جو بات مشترک ہے وہ یہ کہ راوی وہ واقعات بیان کر رہا ہے جو ابھی معرضِ وجود میں نہیں آئے ہیں، کہ یہ اس کے بیان کر لینے کے بعد وجود میں آئیں گے اور جن پر، نتیجتاً، ایک بنیادی ابہام منڈلا رہا ہے: یہ یقین سے نہیں کہا جا سکتا کہ یہ ضرور واقع ہوں گے، جیسا کہ اس وقت ہوتا ہے جب راوی ان واقعات کو بیان کرنے کے لیے جو پیش آ چکے ہیں یا دورانِ روایت پیش آ رہے ہیں خود کو حال یا مستقبل میں واقع کرتا ہے۔ اپنی کہانی میں اضافیت اور غیر یقینی کا شائبہ ڈالنے کے علاوہ، وہ راوی جو ماضی میں کھڑا ہو اور وہ واقعات بیان کر رہا ہو جو قریبی یا درمیانی مستقبل میں واقع ہوں گے اپنا ابراز زیادہ بے باکی سے کرتا ہے، اور فکشنی کائنات میں اپنی خدا صفت قدرتوں کی نمائش بھی۔ مستقبل یا مضارع کے صیغوں کے استعمال سے، کہانی اوامر [قواعد کے ''امر'' کی جمع] کا ایک سلسلہ بن جاتی ہے، فرامین کی ایک لڑی جو یہ حکم دے رہے ہیں کہ بیان کی جانے والی بات ضرور بالضرور واقع ہو۔ جب فکشن کی روایت زمانی نقطۂ نظر سے کی جاتی ہے تو راوی کا تسلط مطلق اور

غلبہ آور ہوتا ہے۔ چناں چہ ایک ناول نگار اس کا شعور رکھے بغیر اسے برت نہیں سکتا؛ وہ اسے اس وقت بھی نہیں برت سکتا جب اس کا مدعا غیر یقینی کا تصرّف اور راوی کو اپنی طاقت کی نمایش کی اجازت دینا نہ ہو تاکہ وہ کوئی ایسی شے بیان کر سکے جو صرف اسی طرح بیان کیے جانے پر قوّتِ ترغیب کی حامل ہو سکے گی۔

جب تینوں ممکنہ نقطہ ہائے نظر کی شناخت ہو جائے، مع ان میں سے ہر ایک کے جائز تغیرات کے، اور جب ہم یہ تعیّن بھی کر لیں کہ جو نقطۂ نظر استعمال ہو رہا ہے اسے جاننے کا طریقہ یہ ہے کہ دیکھیں راوی خود کس زمانے میں واقع ہے اور کہانی کس زمانی صیغے میں بیان کی گئی ہے، تو یہ اضافہ کرنا ضروری ہے کہ اگر کہانی صرف ایک ہی زمانی نقطۂ نظر سے بیان کی جائے تو یہ بڑی عجیب بات ہوگی۔ اگرچہ عام طور پر ایک ہی نقطۂ نظر غالب ہوتا ہے، راوی بالعموم ایک زمانی نقطۂ نظر سے دوسرے کی طرف حرکت کرتا ہے، ایسے انتقالات (صیغوں کی تبدیلیاں) کے ذریعے جو اس وقت زیادہ بااثر ثابت ہوتے ہیں جب توجہ کو اپنی طرف کم سے کم مبذول کراتے ہیں۔ اس اثر انگیزی کا حصول زمانی نظام کے ارتباط کا اطمینان کر لینے پر ہوتا ہے (زمانی انتقالات کو بعض حدود کے اندر رہنا چاہیے) اور اس پر کہ یہ انتقالات ضروری بھی ہیں، یعنی انھیں من مانا یا بھڑک دار نہیں ہونا چاہیے بل کہ یہ کہ کرداروں اور کہانی میں ایک اور پہلو کا اضافہ کر رہے ہیں— گنجانی، پیچیدگی، تنوّع، گہرائی۔

بہت زیادہ تیکنیکی ہوئے بغیر ہم کہہ سکتے ہیں، خاص طور پر جب جدید ناولوں پر گفت گو کر رہے ہوں، کہ کہانی زمان میں بھی اسی طرح رواں دواں ہوتی ہے جس طرح مکان میں، کیوں کہ ناولی زمان ایسی چیز ہے جو پھیلتی ہے، ست رفتار ہو جاتی ہے یا بالکل ٹھہر جاتی ہے، یا اچانک شتابانہ تیز رفتاری سے آگے بڑھنے لگتی ہے۔ کہانی فکشنی وقت میں یوں حرکت کرتی ہے جیسے کسی مادّی علاقے میں، اس کے آرپار آتی جاتی ہے، کبھی چھلانگیں لگاتے ہوئے اور کبھی پانو گھسیٹتے ہوئے اسے طے کرتی ہی، وقت کے خاصے بڑے سلسلہ وار قطعوں کو خالی چھوڑتے (محو کرتے) ہوئے اور بعد میں لوٹ کر اُس وقتِ گم گشتہ کے تار و پود

کو بہ حال کرتی ہے، ایسی آزادی کے ساتھ ماضی سے چھلانگ لگا کر مستقبل اور پھر واپس ماضی میں آجاتی ہے جو حقیقی زندگی میں گوشت و پوست کے انسانوں کو میسّر نہیں ہوتی۔ چناں چہ یہ فکشنی وقت، راوی ہی کی طرح، ایک گھڑی ہوئی شے ہے۔

اب کیوں نہ فکشنی وقت کی چند طبع زاد مثالوں پر نظر ڈالیں (یا بل کہ جو دیکھنے میں زیادہ واضح طور پر طبع زاد نظر آتی ہیں، کیوں کہ، بہ ہر حال، طبع زاد تو سبھی ہوتی ہیں)۔ الیخو کارپین تیر کی کہانی ''جرنی ٹو دی سیڈ'' ماضی سے حال اور پھر مستقبل کی طرف حرکت کرنے کے بجاے اس کی بالکل اُلٹ سمت میں سفر کرتی ہے: کہانی کے آغاز میں، کارپین ٹیر کا خاص کردار (پروٹے گونسٹ) دون مارسیل، جو کاپے لیا نیس کا امیر (مارکی) ہے، اپنی موت سے ہم کنار ایک بوڑھا آدمی ہے اور ہم اسے بلوغت، جوانی، اور لڑکپن سے گزرتا ہوا اور بالاخر ایک خالص لاشعوری احساس (سَین سے شَن) (''حسّی اور لمسی'') کے عالم میں گوشہ گیر دیکھتے ہیں جہاں کردار کو ہنوز پیدا ہونا ہے؛ وہ ابھی تک رحمِ مادر میں ایک جنین ہے۔ کہانی منقلب صورت میں نہیں سنائی جا رہی ہے؛ اس فکشنی دنیا میں وقت پیچھے کی طرف حرکت کرتا ہے۔ اور رہا ماقبلِ پیدائش کیفیات کا معاملہ، تو شاید ہمیں لورینس اسٹرن کے ''ٹرِسٹریم شَینڈی'' کا حوالہ دے دینا چاہیے، جس کے پہلے کئی درجن صفحات راوی-خاص کردار کی ماقبلِ پیدائش سوانح بیان کرتے ہیں، جن میں وہ طنز بھری تفاصیل بھی شامل ہیں جن کا تعلق اس کے حمل ہونے کے [ماں کی پیٹ میں آنے کے] پیچیدہ عمل، شکمِ مادر میں اس کی نشونما، اور دنیا میں اس کے ورود سے ہے۔ کہانی کے بَل، کروٹیں، پیچ و خم، اور اینٹھنیں ''ٹرسٹریم شینڈی'' کے زمانی ڈھانچے کو ایک کافی کڈھب اور پیچیدہ تخلیق بنا دیتے ہیں۔

فکشن میں دو یا زائد زمانی صیغوں یا زمانی نظاموں کی ہم بودی بھی عام ہے۔ مثلاً، گنٹر گراس کے ''دی ٹِن ڈرم'' میں وقت سبھوں کے لیے اپنی عام رفتار سے گزرتا ہے سواے خاص کردار مشہور و معروف (شیشے کو چکنا چور کر دینے والی آواز اور ڈرم والے) اوسکر

مٹ زے راتھ کے جو فیصلہ کرتا ہے کہ اپنی عمر نہیں بڑھنے دے گا، وقت کو منسوخ کر دے گا۔ وہ کام یاب رہتا ہے، کیوں کہ تنہا قوتِ ارادی سے وہ اپنی نشو نما معطّل کر دیتا ہے اور اُس دنیا میں ایک نوع کی حیاتِ جاوداں گزارتا ہے جو اس کے چاروں طرف عمر میں بڑھتی ہے، ٹھکانے لگتی ہے، اور اپنی تجدید کرتی ہے، اس ناگزیر زوال کی تابع جو دیوتا کرونوس نے اس پر مسلّط کیا ہوا ہے۔ ہر شے اور ہر شخص فنا ہو جاتا ہے، سوائے اوسکر کے۔

منسوخیِ وقت اور اس کے نتائج (فکشن کی شہادت کے مطابق، تباہ کن) ایسا موضوع ہے جو فکشن میں بار بار استعمال ہوا ہے۔ مثال کے طور پر یہ سیمون دُ بووار کے ناول ''اول مین آر مورٹل'' میں نظر آتا ہے جو بہت زیادہ کام یاب ناول نہیں ہے۔ ہولیو کورتزار نے ایک تیکنیکی حکمت عملی سے اپنے سب سے زیادہ مشہور ناول کو اس طرح منضبط کیا کہ ہلاکت کے ناگزیر قانون ہی کو ہلاک کر کے رکھ دے جس کی پابندی پر تمام زندہ چیزیں مجبور ہیں۔ جو قاری ''ہوپس کاچ'' کو ان اصولوں کے مطابق پڑھتا ہے جو راوی نے ہدایت نامے میں دیے ہیں تو وہ کبھی اسے ختم نہیں کر پائے گا، کیوں کہ اس کے آخری دو باب غیر مختتم طور پر ایک دوسرے کا حوالہ دیتے ہیں، اور نظری اعتبار سے (ظاہر ہے، عملی اعتبار سے نہیں) ایک تابع دار اور منظّم قاری کو اپنی بقیہ زندگی ان ابواب کو پڑھنے اور مکرراً پڑھنے میں گزار دینی ہوگی، ایسی زمانی بھول بھلیّوں میں پھنسے ہوئے جس سے رہائی کی کوئی امید نہیں۔

بورہیس کو ایچ۔ جی۔ ویلز (ایک اور ادیب جو وقت کے موضوع کا گرویدہ تھا) کی ''دی ٹائم مشین'' سے نقل کرنا مرغوب تھا، جس میں ایک آدمی مستقبل میں سفر کرتا ہے اور اپنی مہم جوئی کے ثبوت کے طور پر ایک گلاب کا پھول لیے لوٹتا ہے۔ اس ناممکنہ، اپنی جگہ سے ہٹائے ہوئے گلاب نے بورہیس کو ایک نرالی شے کے نمونے کے طور پر متاثر کیا تھا۔

متوازی وقتوں کی ایک اور مثال اڈولفو بیوی کسارس کی ''دی سے لیسٹیئل پلاٹ'' ہے، جس میں ایک ہواباز اپنے جہاز میں غائب ہو جاتا ہے اور بعد میں نمودار ہوتا

ہے، ایک غیر معمولی کہانی سناتا ہے جس پر کوئی اعتبار نہیں کرتا: وہ جس وقت سے اڑا اُس سے مختلف وقت میں جا پہنچا تھا۔ اس کی فکشنی کائنات میں کئی متوازی وقت ساتھ ساتھ پائے جاتے ہیں، جن میں سے ہر ایک کی اپنی مخصوص ہیئتیں، باشندے، اور آہنگ ہیں، اور یہ وقت کبھی ایک دوسرے سے ہم کنار نہیں ہوتے ہیں سوائے غیر معمولی حالات میں، جیسے ہواباز کا حادثہ، جو ہم پر ایک ایسی کائنات کی وضع کا انکشاف کرتا ہے جو زمانی طبقات کے ایک اوپر کو اٹھتے ہوئے اہرام کی طرح ہے اور یہ طبقات ایک دوسرے سے غیر مربوط ہیں۔

اس کثیر الزمانی کائناتوں کی معکوس شکل وہ وقت ہے جو بیانیے سے اتنا شدید ہو جاتا ہے کہ تاریخ واریت اور گزرانِ وقت سست پڑ جاتے ہیں تاآں کہ بالکل تھم جاتے ہیں: جیسا کہ ہم یاد کرتے ہیں، جوائس کا ناول "یولی سس" لیوپولڈ بلوم کی زندگی کے صرف چوبیس گھنٹوں کو محیط ہے۔

اِس طویل خط میں اِس موقعے پر تم مجھے ٹوک کر اپنا مشاہدہ بیان کرنے کے مشاق ہوگے جسے مزید روکے رکھنا تمھارے لیے مشکل ہو رہا ہوگا: "آپ نے زمانی نقطۂ نظر کی بابت اب تک جو لکھا ہے، تو اس میں مجھے مختلف چیزوں کا ملغوبہ نظر آتا ہے: وقت بہ حیثیت موضوع یا پلاٹ (الیہو کارپینٹیر اور بیوایکاساراس کی مثالوں میں) اور وقت بہ حیثیت ہیئت، ایک بیانیہ وضع جس میں پلاٹ رفتہ رفتہ عیاں ہوتا ہے (جو "ہوپ اسکاچ" اور اس کے جاودانی وقت پر صادق آتا ہے)۔" بالکل معقول بات ہے۔ میرا واحد عذر (جو ظاہر ہے اضافی ہے) یہ ہے کہ میں نے اشیا کو دانستہ گڈمڈ کیا ہے۔ کیوں؟ اس لیے کہ میرا عقیدہ ہے کہ جس وقت تم فکشن میں زمانی نقطۂ نظر کی چھان بین کر رہے ہوتے ہو ٹھیک اسی وقت بہتر طور پر دیکھ سکتے ہو کہ "ہیئت" اور "مظروف" حقیقتاً کس قدر ناقابلِ انفصال ہوتے ہیں، گو میں نے بڑی درندگی سے انھیں ایک دوسرے سے علاحدہ کر دیا ہے تاکہ ناول کی اندرونی بُناوٹ کو منکشف کر سکوں۔

تمام ناولوں میں وقت، میں مکرراً کہتا ہوں، ایک ہیئتی تخلیق ہوتا ہے، کیوں کہ کہانی

جس طرح فکشن میں منکشف ہوتی ہے اس طرح حقیقی زندگی میں کبھی نہیں ہوسکتی؛ اس کے باوجود، فکشنی وقت کا گزران، یا راوی کے وقت اور بیانیے کے درمیان تعلق کا کلّی انحصار اس پر ہوتا ہے کہ کہانی کس مخصوص زمانی نقطۂ نظر سے بیان کی جا رہی ہے۔ اس کا اظہار معکوس طور پر بھی کیا جاسکتا ہے: وہ کہانی جو ناول بیان کرتا ہے، اس کا دارومدار زمانی نقطۂ نظر پر ہوتا ہے۔ حقیقت میں یہ ایک ہی بات ہے، بہ شرطے کہ ہم اپنی بحث کو نظریاتی اقلیم سے نکال کر ناولوں کا جائزہ ٹھوس شکل میں لیں۔ ان میں ہم دیکھتے ہیں کہ "ہیئت" (چاہے مکانی ہو یا زمانی یا اس کا تعلق حقیقت کی سطحوں سے ہو) ان کہانیوں سے الگ اپنا آزاد وجود نہیں رکھتی جو ناولوں کو ان الفاظ کے ذریعے جن میں وہ بیان کیے گئے ہوں زندگی اور شکل بخشتی ہے یا اس میں ناکام رہتی ہے۔

لیکن چلو اب آگے بڑھیں اور ایک مختلف چیز پر بحث کریں جو تمام فکشنی بیانیوں میں مشترک ہوتی ہے۔ ہر کہانی میں ایسے لمحات ہماری توجہ میں آتے ہیں جن میں وقت بستہ اور گاڑھا دکھائی دیتا ہے، اور قاری کو اپنے گزران کا نظارہ بڑے جان دار اور روشن طریقے پر کراتا ہے، اس کی تمام تر توجہ پر حاوی ہوجاتا ہے، اور ایسے دورانیے بھی جن میں یہ شدّت پژمردگی کا شکار ہوجاتی ہے اور واقعات کی گرم خیزی مدھم پڑنے لگتی ہے؛ ہم سے دوری پر ایستادہ یہ موخر الذکر واقعات ہماری توجہ اپنی طرف مرتکز کرانے میں ناکام رہتے ہیں اور معمولی اور متوقع معلوم ہوتے ہیں — یہ بس اطلاعات یا توضیح و تشریح کی ترسیل کرتے ہیں جس کا مقصد محض خانہ پری کرنا ہوتا ہے اور اس کام آتے ہیں کہ کرداروں اور واقعات کو باہم منسلک کریں جو بہ صورتِ دیگر معلّق رہ جائیں گے۔ ہم اول الذکر واقعات کو خصوصی گرہیں یا نقطے (گرک ہز) (زندہ وقت، جس میں واقعات کا زیادہ سے زیادہ ارتکاز ہو) اور موخر الذکر واقعات کو مردہ وقت یا عبوری وقت کہہ سکتے ہیں۔ کچھ بھی سہی، مردہ وقت اور واقعات کے وجود پر جن کا مصرف انسلاک سے زیادہ نہیں ناول نگار کی سرزنش کرنا ایک بے جا بات ہوگی۔ یہ بھی ضروری ہوتے ہیں، کیوں کہ یہ تسلسل پیدا

کرتے ہیں اور ایک دنیا کا التباس پیدا کرتے ہیں، اور افراد کا جو ایک معاشرتی ماحول میں ڈوبے ہوئے ہوتے ہیں، جن کی پال پوس ناولوں کے لیے ضروری ہے۔ شاعری ایک زیادہ مرتکز صنف ہوسکتی ہے، جس میں فضولیات کے بغیر اشیا کاٹ نکال کر رکھ دیا جائے۔ لیکن ناول ایسا نہیں کرسکتا۔ ناول طویل ہوتے ہیں، وقت (ایک خود زائیدہ وقت) کے ساتھ ساتھ آشکارا ہوتے ہیں، اور اپنے ''تاریخیں'' ہونے کا کھیل رچاتے ہیں، ایک مخصوص معاشرتی سیاق وسباق میں کرداروں کی رہ گزر پر ان کا تعاقب کرتے ہیں۔ یہ بات چاہتی ہے کہ ناول ایسا مواد پیش کرے جو معلوماتی، انسلاکی، اور ناگزیر ہو، اور خصوصی گرہیں یا زیادہ سے زیادہ توانائی سے بھرپور واقعات بھی جو کہانی کو آگے بڑھاتے ہوں (اور جو بعض اوقات اس کی نوعیت بدل دیتے ہیں، اسے مستقبل یا ماضی کی طرف موڑ دیتے ہیں، اس میں غیر متوقع گہرائیوں یا ابہامات کا انکشاف کرتے ہیں)۔

خصوصی گرہوں یا زندہ وقت کا امتزاج، اور مردہ یا عبوری وقت کا بھی، ناول میں وقت کی وضع متعیّن کرتا ہے — یعنی، نوشتہ کہانیوں کا مخصوص سلسلے واری نظام، جس کو زمانی نقطۂ نظر کی تین قسموں میں بانٹا جاسکتا ہے۔ لیکن میں تمھیں یقین دلاتا ہوں کہ میں نے جو کچھ وقت کے بارے میں کہا ہے اگرچہ یہ فکشن کی نوعیت سے متعلق ہماری تفتیش میں ہمیں تھوڑا سا آگے ضرور بڑھاتا ہے، بحث ومباحثے کے لیے اب بھی بہت کچھ باقی ہے۔ یہ اس وقت واضح ہوجائے گا جب ہم ناولی کارگزاری کے دوسرے پہلوؤں کی طرف متوجہ ہوں گے۔ ہم اس لامتناہی لچھے کو سلجھاتے جائیں گے، سلجھاتے جائیں گے نا؟

تو دیکھا، تم نے مجھے رواں کردیا ہے، اور اب مجھے روکنا ممکن نہیں۔

چاہت کے ساتھ، اور اگلی بار تک،

حقیقت کی سطحیں

عزیز دوست،

تمھارا پھرتی سے جواب دینا مجھے اچھا لگا، اور خوشی ہوئی کہ تم چاہتے ہو کہ ہم ناول کی اندرونی ساخت کی برسی جاری رکھیں۔ اس سے بھی مسرت ہوئی کہ زمانی اور مکانی نقطہ ہائے نظر کی بابت جو کچھ میں نے پیش کیا ہے اس پر تمھیں بہت زیادہ اعتراض نہیں ہے۔

لیکن مجھے اس بات کا ڈر ہے کہ جس نقطۂ نظر کی تفتیش بس اب ہم کرنے ہی والے ہیں اس کو اتنی سہولت سے سمجھا یا نہیں جاسکتا، حال آں کہ یہ بھی اتنا ہی اہم ہے جتنے وہ تھے جن پر ہم بحث کر چکے ہیں؛ اب ہم مکان اور زمان سے کہیں زیادہ دھندلی سرزمین میں داخل ہو رہے ہیں۔ لیکن چلو تمہیدی باتوں پر وقت ضائع نہ کریں۔

آسان ترین بات — یعنی عام تعریف — سے شروعات کرتے ہوئے چلو یہ کہیں کہ سطحِ حقیقت کے اعتبار سے نقطۂ نظر وہ تعلق ہے جو حقیقت کی سطح، یا پلین جس پر راوی ناول کو بیان کرنے کے واسطے خود کو فائز کرتا ہے اور حقیقت کی وہ سطح جس پر کہانی وقوع پذیر ہوتی ہے کے درمیان پایا جاتا ہے۔ مکان اور زمان ہی کی طرح، راوی اور کہانی کی جا گرفتہ سطحیں متوارد یا مختلف ہوسکتی ہیں، اور یہ ان کا تعلق ہے جس سے پیدا ہونے والے فکشن کی نوعیت کا تعین ہوتا ہے۔

میں تمھارا پہلا اعتراض تصور کرسکتا ہوں۔ ”تین ممکنہ مکانی نقطہ ہائے نظر — راوی

درونِ بیانیہ، یا بیرونِ بیانیہ، یا کسی غیر یقینی مقام پر — کی تقویم آسان ہوسکتی ہے، اور، وقت کی حال، ماضی، اور مستقبل میں مروّجہ تقسیم کو دیکھتے ہوئے، زمانی نقطہ ہائے نظر کی تقویم بھی، لیکن جب ہم حقیقت کو لیتے ہیں تو کیا ہمارا سامنا ایک بے کنار لامتناہیت سے نہیں ہوتا؟'' یہ درست ہوسکتا ہے۔ نظریاتی طور پر حقیقت کو سطحوں کی ایک غیر محدود تعداد میں تقسیم اور تقسیم در تقسیم کیا جاسکتا ہے، جن سے فکشنی حقیقتوں میں لامتناہی نقطہ ہائے نظر ابھر سکتے ہیں۔ لیکن، میرے دوست، اس سر چکرا دینے والے امکان کے غلبے میں نہ آ جاؤ۔ خوش قسمتی سے، جب ہم نظریے سے عمل یا چلن کی طرف آتے ہیں (اور یہاں بھی دو باہم سخت متمایز سطحوں کی مثال ملتی ہے)، تو پتا چلتا ہے کہ فکشن در حقیقت سطحوں کی صرف ایک محدود تعداد ہی کو تصرّف میں لاتا ہے اور، نتیجتاً، حقیقت کے اعتبار سے نقطۂ نظر کے چند بے حد عمومی اظہارات کی نشان دہی کرنا ہی کافی ہوگا (مجھے بھی یہ کلیہ پسند نہیں، لیکن اس سے بہتر کوئی اور مل بھی نہیں سکا)، اس خوش فہمی کے بغیر کہ سب کا احاطہ کر رہے ہیں۔

شاید سب سے ممتاز اور واضح طور پر متباین اختیارات ''حقیقی'' دنیا اور ''فنتاسی'' ("fanatstic") دنیا ہیں۔ (میں واوین اِن تصورات کی اضافیت پر تاکید کرنے کی غرض سے استعمال کر رہا ہوں، کیوں کہ ان اصطلاحات کے بغیر ہم ایک دوسرے کو سمجھنے سے قاصر رہیں گے، اور شاید زبان کو بھی استعمال نہ کرسکیں۔) مجھے یقین ہے کہ اگرچہ تم اسے بہت زیادہ پسند نہ کرو گے (میں بھی نہیں کرتا)، لیکن اس پر ضرور اتفاق کرو گے کہ ہمیں ان تمام افراد، اشیا، اور واقعات کو حقیقی یا حقیقت پسند (فنتاسی کے برخلاف) کہنا چاہیے جن کو ہم پہچان سکیں اور دنیا کی بابت اپنے تجربے سے ان کی نوعیت کا تعیّن کرسکیں، اور ہر دوسری چیز کو فنتاسی۔ اچھا تو فنتاسی کا تصوّر سطحوں کے ایک پورے سلسلے کو محیط ہوتا ہے: طلسمی، معجزاتی، قدیم روایات پر مبنی، اسطوری، وغیرہ، وغیرہ۔

اب چوں کہ ہم عارضی طور پر متفق ہوگئے ہیں، میں تم سے کہہ سکتا ہوں کہ حقیقی اور فنتاسی کا یہ آمنے سامنے رکھنا مخالف یا مشابہ سطحوں کی رفاقتوں میں سے ایک ہے جو کسی ناول

میں راوی اور روایت کے درمیان واقع ہوسکتی ہیں۔ اسے تمھارے لیے زیادہ وضاحت سے بیان کرنے کے لیے، چلو کوئی ٹھوس مثال لیں، ایک بار پھر آ گوستو مونتیر یسّو کے مختصر شاہ کار ''دی ڈائنا سور'' سے استفادہ کرتے ہیں۔

''جب وہ بیدار ہوا، ڈائنا سور ہنوز وہاں موجود تھا۔''

اس کہانی میں سطحِ حقیقت کے اعتبار سے کون سا نقطۂ نظر استعمال ہوا ہے؟ تم اتفاق کروگے کہ بیانیے کا مستقر فنتاسی کی سطح پر ہے، کیوں کہ جس حقیقی دنیا میں تم اور میں رہتے ہیں یہ ہونا خلافِ قیاس ہے کہ ماقبل تاریخی جانور جنھیں ہم اپنے خواب — یا کابوسوں — میں دیکھتے ہیں یوں اٹھ کر معروضی حقیقت میں چلے آئیں گے اور ہم جب آنکھ کھولیں گے توانھیں زندہ حالت میں اپنے پلنگ کی پائینتی کے پاس کھڑا پائیں گے۔ تو پھر یہ واضح ہے کہ بیانیے کی سطحِ حقیقت ایک تخیلی یا فنتاسی حقیقت ہے۔ کیا راوی (ہمہ دان اور غیر شخصی) کا محلِ وقوع بھی یہی سطح ہے؟ میں یہ کہنے کی جرات کروں گا کہ یہ سطح نہیں ہے، کہ اس کے بجائے وہ اپنے کو حقیقی یا حقیقت پسند سطح پر رکھتا ہے — بہ الفاظِ دیگر، ایسی سطح پر جو بنیادی طور پر بیانیے کی سطح کے مخالف اور متضاد ہے۔ یہ مجھے کیسے معلوم ہوتا ہے؟ ایک بے حد ننھی منی اور واضح ترین علامت سے، ایک اشارہ، ایک ادنا سی بھنک جو محتاط راوی اپنے بے حد مختصر کردہ قصے کو بیان کرتے ہوئے قاری کو دے جاتا ہے: متعلقۂ فعل (ایڈورب) ہنوز۔ یہ لفظ صرف ایک معروضی زمانی حالت ہی کی نشان دہی نہیں کرتا جو ایک معجزاتی وقوع پذیری کو ظاہر کرتی ہے (ڈائنا سور کا عالمِ خواب سے معروضی حقیقت میں چلے آنا)، یہ ایک ندائے توجہ دہی بھی ہے، ایک غیر معمولی واقعے کی بابت تعجب اور حیرانی کے اظہار کا دکھاوا بھی۔ مونتیر یسّو کے ہنوز کے دونوں جانب غیر مرئی علامات فجائیہ کھڑی ہیں اور یہ ہمیں بالکنایہ شہ دیتا ہے کہ ہم بھی وقوعے کی طرفگی پر اظہار تعجب کریں۔ (''آپ سب متوجہ ہوں، ڈائنا سور ہنوز وہاں ہے، جب کہ ظاہر ہے اسے نہیں ہونا چاہیے، کیوں کہ حقیقتِ اصلی میں اس قسم کی چیزیں رونما

نہیں ہوتیں؛ یہ صرف فنتاسی حقیقت ہی میں ممکن ہیں۔'') تو اس طرح ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ راوی معروضی حقیقت سے کہانی بیان کر رہا ہے؛ اگر نہ کر رہا ہوتا، تو ہمیں ایک جل تھلی تابع فعل (ایڈ ورب) کے دانستہ استعمال سے ڈائنا سور کے خواب سے زندگی، تخیلی سے ٹھوس حقیقت میں در آنے پر متوجہ ہونے کے لیے نہ اُکساتا۔

چناں چہ میں یہاں نقطۂ نظر کے حوالے سے ''دی ڈائنا سور'' کی سطحِ حقیقت یوں منضبط کرتا ہوں: اس کا تعلق ایسے راوی سے ہے جو حقیقی دنیا میں رہتے ہوئے ایک فنتاسی واقعہ بیان کر رہا ہے۔ کیا تم اس نقطۂ نظر کی اس سے ملتی جلتی دوسری مثالیں یاد کر سکتے ہو؟ مثال کے طور پر، ہینری جیمز کی طویل کہانی، یا مختصر ناول ''دی ٹرن اوف دی اِسکریو'' میں کیا پیش آتا ہے؟ بلائی، وہ گمبھیر مضافاتی گھر جو کہانی کی جائے وقوع کے طور پر کام آتا ہے، بھوتوں کا مسکن ہے، جو بے چارے دو بچوں اور ان کی آیا پر خود کو ظاہر کرتے ہیں؛ یہ آیا کی شہادت ہے — جو ہمیں ایک اور راوی-کردار پہنچا رہا ہے — اور یہ ہم تک پہنچنے والی جملہ معلومات کا منبع ہے۔ نتیجتاً، اس میں ذرا بھی شک نہیں کہ کہانی — جہاں تک موضوع اور پلاٹ کا تعلق ہے — فنتاسی سطح پر واقع ہو رہی ہے۔ اچھا تو خود راوی کا محلِ وقوع کس سطح پر ہے؟ چیزیں کچھ پیچیدہ ہونے لگتی ہیں، جیسا کہ ہینری جیمز کے ساتھ ہمیشہ ہی ہوتا ہے، کیوں کہ وہ ایسا جادوگر تھا جسے نقطہ ہائے نظر کے ادغام اور تصرّف کے معاملے میں بہت زیادہ مہارت حاصل تھی، جس کا یہ مطلب نکلتا ہے کہ اس کی کہانیوں سے ہمیشہ ہی ایک لطیف ابہام کا انشعاع ہوتا ہے اور ان کی متعدد تعبیریں ممکن ہیں۔ یہ نہ بھولو کہ کہانی میں ایک نہیں، دو راوی ہیں (یا تین تو نہیں، اگر ہم اس غیر مرئی ہمہ دان راوی کو بھی شامل کر لیں جو ہمیشہ ہی راوی-کردار سے مقدّم ہوتا ہے؟) ایک تو بے نام اولین راوی ہے جو ہمیں بتاتا ہے کہ اس نے اپنے دوست ڈگلس کو بہ آوازِ بلند ایک کہانی پڑھتے سنا ہے جس کو لکھنے والی ٹھیک وہی آیا ہے جو ہمیں بھوتوں کی کہانی سنا رہی ہے۔ پہلا راوی بالکل صاف صاف ''حقیقی'' یا ''حقیقت پسند'' سطح پر براجمان ہے تاکہ فنتاسی کہانی بیان کر سکے، جو اسے

بھی اتنا ہی حیران اور متعجب کرتی ہے جتنا قاری کو۔ پھر یہ بات بھی واضح ہے کہ دوسرا راوی، دوسرے درجے والا راوی، یعنی آیا جو بھوت ''دیکھتی'' ہے، حقیقت کی اُسی سطح پر نہیں بل کہ ایک فنتاسی سطح پر مقیم ہے جو اس دنیا سے مختلف ہے جس کو ہم اپنے ذاتی تجربے کی معرفت جانتے ہیں، جہاں مرے ہوئے دنیا میں لوٹ آتے ہیں تا کہ ان گھروں میں ''غم اٹھا سکیں'' جن میں اپنی زندگی کے دوران رہتے تھے اور نئے مکان داروں کو ایذا پہنچا سکیں۔تو یہاں تک ہم کہہ سکتے ہیں کہ سطحِ حقیقت کے اعتبار سے اس کہانی کے نقطۂ نظر کا تعلق فنتاسی واقعات کے بیان سے ہے جس میں دو راویوں کو پیش کیا گیا ہے، ان میں سے ایک حقیقت پسند یا معروضی سطح پر متمکن ہے اور دوسرا__یعنی آیا__ایک فنتاسی تناظر سے روایت کر رہا ہے۔ لیکن جب ہم اور زیادہ احتیاط سے کہانی کا معائنہ کرتے ہیں تو ہمیں اس نقطۂ نظر میں ایک نئی پیچیدگی نظر آتی ہے۔ زیادہ قرینِ قیاس یہ ہے کہ آیا نے ان مشہور بھوتوں کو خود نہیں دیکھا ہے اور بس دیکھنے کا یقین کر لیا ہے یا انھیں تصوّر کر لیا ہے۔ اگر یہ تعبیر درست ہے (بہ الفاظِ دیگر، اگر قاری اسے درست تعبیر کے طور پر اختیار کرتا ہے)__اور نقادوں کی اچھی بھلی تعداد نے یہی تعبیر پیش کی ہے__تو یہ ''دی ٹرن اَوف دی اِسکِریو'' کو ایک ''حقیقت پسند'' کہانی میں تبدیل کر دیتی ہے، لیکن ایسی کہانی جو ایک سرخوردہ ادھیڑ عمر کی غیر شادی شدہ عورت کی خالص داخلیت کی سطح سے بیان کی گئی ہو (یعنی نفسیاتی ہیجان [ہسٹیریا] یا اعصابی دباو [نیوروسس] کی سطح) جو شاید قدرتی طور پر ایسی چیزوں کو دیکھنے پر مائل ہوتی ہے جو حقیقی دنیا کا حصہ نہیں ہوتیں نہ کبھی رہی ہوتی ہیں۔ وہ نقاد جو ''دی ٹرن اَوف دی اِسکریو'' کی یہ تعبیر تجویز کرتے ہیں اسے حقیقت پسند کہانی کے طور پر پڑھتے ہیں، کیوں کہ حقیقی دنیا میں ایک داخلی سطح بھی ہوتی ہے، جو کشفی مظاہر، واہموں، اور فنتاسیوں کا مسکن ہوتی ہے۔ یہ کہانی کا مظروف نہیں بل کہ اس کی بیانیہ لطافت ہے جو اسے دیکھنے میں فنتاسی روپ عطا کرتی ہے؛ سطحِ حقیقت کے اعتبار سے اس کا نقطۂ نظر ایک نفسیاتی طور پر غیر متوازن فرد کی خالص داخلیت ہے جو وہ چیزیں دیکھتی ہے جن کا وجود نہیں ہوتا اور اپنے

خوفوں اور فنتاسیوں کو معروضی حقیقت سمجھ بیٹھتی ہے۔

تو اب یہاں ہمارے سامنے نقطۂ نظر کی دو مثالیں ہیں جن میں حقیقی اور فنتاسی کے درمیان ایک تعلق پایا جاتا ہے۔ یہ مخالفت ایک طرح کا بنیادی تضاد ہے جو اُس صنف کا مابہ الامتیاز ہے جسے ہم فنتاسی کہتے ہیں (جس میں ہم، میں مکرراً کہتا ہوں، ایسے متون ایک ساتھ ڈال دیتے ہیں جو ایک دوسرے سے قابل ذکر طور پر متغایر ہوتے ہیں)۔ اگر ہم اس نقطۂ نظر کی چھان بین اپنے وقت کے فنتاسی ادب کے ممتاز ترین مصنفین (ایک سریع فہرست بہم پہنچانے کے لیے بورہیس، کورتازار، کال وینو، رولفو، پئیر دُ مندیارگ، کافکا، گارسیا مارکیز، الیخو کارپین تیئر کے نام لیے جاسکتے ہیں) کی نگارشات میں کریں تو معلوم ہوگا کہ ان دو الگ تھلگ کائناتوں کو اکٹھا کرنا — حقیقی اور غیر حقیقی یا فنتاسی، جس طرح راوی اور بیانیے نے ان کی تجسیم یا نمایندگی کی ہوتی ہے — درجہ بندیوں اور تنوعات کی لامتناہیت کی طرف لے جاتا ہے، یہاں تک کہ یہ کہنا مبالغہ نہیں ہوگا کہ فنتاسی ادب کے کسی لکھنے والے کی خلاقیت کا انحصار سب سے پہلے اس طریقے پر ہوتا جس کے ذریعے سطحِ حقیقت کے اعتبار سے نقطۂ نظر اس کے فکشن میں اظہار پاتا ہے۔

اچھا تو سطحوں کی جو مخالفت — حقیقی اور غیر حقیقی، حقیقت پسند اور فنتاسی — ہم نے اب تک ملاحظہ کی ہے، دو مختلف قسم کی کائناتوں کے درمیان ایک بنیادی مخالفت ہے۔ حقیقی یا حقیقت پسندانہ فکشن بھی مختلف سطحوں پر مشتمل ہوتا ہے — اب یہ اور بات ہے کہ اس کا وجود اور ہماری اس کی پہچان اس بات پر منحصر ہے کہ دنیا کی بابت ہمارا معروضی تجربہ کیا ہے — اور نتیجے میں حقیقت پسند لکھنے والے اپنے کھڑے کیے ہوئے فکشنز میں سطحِ حقیقت کی بابت متعدد امکانات سے فائدہ اٹھا سکتے ہیں۔

ایک حقیقت پسند عالم کی حدود میں پایا جانے والا شاید واضح ترین انقطاع [عدم تسلسل] معروضی دنیا — چیزوں اور واقعات کی دنیا، اور لوگوں کی جو اس میں اور اپنے لیے زندہ ہوں — اور جذبات، احساسات، فنتاسیوں، احلام، اور زیادہ تر اطوار کے نفسیاتی

محرّکات سے بنی موضوعی اور داخلی دنیا کے درمیان ہوتا ہے۔ اگر تم کوشش کرو تو فوراً ہی ایسے بہت سے لکھنے والوں کے نام ڈھونڈ نکالو گے جو—درجہ بندی کے اس آمرانہ نظام کے مطابق— معروضی ادیبوں کے زمرے میں آتے ہیں، اور بعض دوسرے جنھیں موضوعی ادیب کہا جاسکتا ہے، جس کا انحصار اس بات پر ہے کہ ان کی فکشنی دنیا ئیں حقیقت کے ان دو پہلوؤں میں سے کس پہلو پر لبطورِ خاص یا بلاشرکتِ غیرے واقع ہیں۔ کیا یہ واضح نہیں کہ ہیمنگ وے کا شمار معروضیوں کے ساتھ ہوگا اور فوکنر کا موضوعیوں کے ساتھ؟ کہ ورجینیا وولف موخر الذکر میں شامل ہوگی اور گراہم گرین پہلے والوں میں؟ مجھے معلوم ہے، پریشان نہ ہو: ہم اس پر متفق ہیں کہ معروضی-موضوعی کی یہ دوفرعی تقسیم ضرورت سے زیادہ عمومی ہے اور کہ ان دونوں کافی پہنا، صنفی زمروں میں سے کسی ایک میں درجہ بند ادیب ایک دوسرے سے بے حد مختلف ہوسکتے ہیں۔ (اور ظاہر ہم اس پر بھی متفق ہیں کہ ادب میں ہمیشہ ہی انفرادی معاملے کی اہمیت ہوتی ہے، کیوں کہ صنفی نمونے کسی مخصوص ناول کی مخصوص نوعیت کے بارے میں جو ہم جاننا چاہتے ہیں وہ کبھی نہیں بتا سکتے۔)

چلو اب بعض مخصوص نگارشات پر نظر ڈالیں۔ کیا تم نے اَلیں روب-گریے کا ''جَیلسی'' پڑھا ہے؟ میرے خیال میں تو یہ کوئی شاہ کار نہیں، لیکن یہ ایک بے حد دل چسپ ناول ضرور ہے، شاید روب-گریئے کی بہترین تصنیف، اور ان بہترین نگارشات میں سے ایک جو لنووو روماں [نیا ناول] تحریک کے زیر اثر لکھی گئیں تھیں جس نے چھٹی دہائی کے فرانس کے ادبی منظر میں اچھا خاصا تہلکا مچا دیا تھا۔ روب-گریے اس کا علم بردار اور نظریہ ساز تھا؛ وہ اپنے مضامین کی کتاب ''فَور اے نِیو نووِل'' میں لکھتا ہے کہ اس کا منشا ناول کا تمام نفسیاتی موشگافیوں سے تزکیہ کرانا ہے اور، اس کے علاوہ، تمام داخلیت اور استغراق سے بھی؛ اس کا ارادہ ایک معروضی دنیا کی خارجی، مادّی سطح پر مرتکز ہونا ہے، جس کی حقیقت ان اشیا میں جاگزیں ہوتی ہے جو ''مزاحم، ہٹ دھرم، لمحے میں موجود، ناقابلِ تقلیل'' ہوتی ہیں۔ اس (بے حد محدود) نظریے کا التزام کرتے ہوئے روب-گریئے نے، اگر تم

مجھے اس بے ادبی کی اجازت دو تو، چند بے حد پھس پھسی کتابیں لکھیں، لیکن بعض ایسے متون بھی جن کی ناقابلِ انکار دل چسپی اس چیز میں متمکن ہے جسے ہم اس کی تیکنیکی مہارت کہہ سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر، ''جیلسی''۔عنوان بہت معروضی نہیں ہے— کیا خوب تناقض ہے!— کیوں کہ فرانسیسی میں اس سے ''چلمن'' اور ''رقابت'' دونوں ہی مراد لیے جاتے ہیں، ایک ذو معنویت جو ہسپانوی میں غائب ہو جاتی ہے۔ میں یہ کہنے کی جرات کر سکتا ہوں کہ یہ ناول ایک یخ بستہ، معروضی ٹکٹکی کا بیان ہے، اور ٹکٹکی کے عقب میں جو بے نام اور نادیدہ انسان ہے اغلباً ایک رقابت زدہ شوہر ہے جو اپنی بیوی کی جاسوسی کر رہا ہے۔ ناول کی ندرت (تم لطیفہ بازی کر رہے ہو تو چاہو اسے عمل کہہ لو) اس کا پلاٹ نہیں ہے، کیوں کہ ہوتا ہواتا کچھ نہیں، یا، یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا، یاد رکھنے کے قابل کچھ ہوتا ہواتا نہیں؛ بس ایک اَن تھک، بدگمان، بے خواب ٹکٹکی ہے جو عورت کو گھیرے ہوئے ہے۔ یہ سطحِ حقیقت کے حساب سے نقطۂ نظر ہے جو اس عورت کو مکملاً مشخص کرتا ہے۔ یہ ایک حقیقت پسندانہ کہانی ہے (کیوں کہ اس میں کوئی ایسی چیز نہیں جو دنیا کی بابت ہمارے تجربے کے خلاف جاتی ہو)، جسے ایسے راوی نے بیان کیا ہے جو بیانیہ دنیا کے باہر ہے لیکن مشاہدہ کرنے والے کردار سے اتنا قریب کہ بعض اوقات ہم دونوں کی آوازوں کو خلط ملط کرنے لگتے ہیں۔ ناول حقیقت کی ایک واحد سطح کی اتنی سختی سے پابندی کرتا ہے کہ تاثر بالکل حسّی ہوتا ہے؛ بیانیہ سرخی زدہ آنکھوں کی جوڑی کو ابھارتا ہے جو ہمہ وقتی مشاہدے میں مصروف ہیں، نگاہ رکھ رہی ہیں، وہ شخص جس کی حرکات و سکنات کی نگرانی کر رہی ہیں اس کی کسی بات یا اس کے گرد و پیش کو نظر انداز نہیں ہونے دے رہی ہیں، چناں چہ یہ دنیا کے صرف خارجی، حسّی، مادّی اور بصری نقش کو ہی گرفت میں لا سکتی ہیں (اور ان کی ترسیل کر سکتی ہیں)، ایک ایسی دنیا جو پوری کی پوری ایک سطح ہے—ایک مصنوعی حقیقت، جذباتی، نفسیاتی، یا عقلی گہرائی سے عاری۔ یہ نقطۂ نظر کافی تازہ کار ہے۔ حقیقت کی تمام ممکنہ سطحوں یا پلینز میں سے روب-گرییے خود کو صرف ایک تک محدود کر لیتا ہے—بصری— تاکہ ہم سے ایک کہانی

بیان کرے جو، ٹھیک اسی وجہ سے، مطلق معروضیت کی سطح پر استثنائی طور پر وقوع پذیر ہوتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

یہ صاف ہے کہ حقیقت کی جو سطح یا پلین روب-گریے کے ناولوں (خاص طور پر ''جیلسی'') نے اختیار کی ہے وہ اس سے مختلف ہے جس پر جدید ناول کے عظیم انقلابیوں میں سے ایک اور انقلابی ورجینیا وولف کے ناول واقع ہوتے ہیں۔ بے شک وولف نے ایک فنتاسی ناول — ''اورلینڈو'' — بھی لکھا جس میں ہم ایک آدمی کی ایک عورت میں ناممکن تقلیب کا مشاہدہ کرتے ہیں، لیکن اس کے دوسرے ناولوں کو حقیقت پسند کہا جاسکتا ہے، کیوں کہ ان میں اس قسم کے عجائبات کی کمی ہے۔ ان کا ''عجوبہ'' تو یہ ہے کہ جس ''حقیقت'' کو پیش کررہے ہیں وہ بے حد نازک اور بُنت میں ابھرواں سطح کی حامل ہے۔ اور یہ وولف کے نفیس اور لطیف اسلوب کا نتیجہ ہے، اس کی ملکوتی لطافت کا، اشاروں اور استحضار پر اپنی زبردست قدرت کا۔ مثلاً اس کے ناولوں میں کا سب سے تازہ کار ناول ''مسز ڈلا وے'' حقیقت کی کس سطح پر واقع ہوتا ہے؟ کیا انسانی اعمال اور اطوار کی سطح پر، جیسا کہ ہیمنگ وے کی کہانیوں میں ہوتا ہے؟ نہیں—ایک اندرونی اور موضوعی سطح پر، احساسات اور جذبات کی سطح پر جنھیں زندگی کے تجربات نے روحِ انسانی پر نقش کردیا ہے، اس موہوم لیکن قابلِ فہم حقیقت میں جس میں ہم اپنے گردوپیش کے ماجروں کو ذہن نشین کرلیتے ہیں، جو ہم دیکھتے ہیں اور کرتے ہیں، اور یا اس پر خوش ہوتے ہیں یا اس کا ماتم کرتے ہیں، اس سے متاثر یا دق ہوتے ہیں، اور بالآخر اس کی بابت اپنا فیصلہ سناتے ہیں۔ یہ سطحِ حقیقتی نقطۂ نظر ورجینیا وولف کی خلاّقیت کا ایک اور ثبوت ہے؛ اپنی نثر اور اپنے نقطۂ نظر کی حدّت کے سبب، جس میں وہ اپنی فکشنی دنیا کو بیان کرتی ہے، وہ ساری کی ساری حقیقت کو رفعت بخشنے، اسے غیر مادّی بنانے، اور ایک روح عطا کرنے میں کام یاب ہوگئی۔ روب-گریئے کے بالکل الٹ، جس نے ایک بیانیہ تیکنیک کو اس مقصد کے تحت پیدا کیا کہ حقیقت کو معروضی بنا سکے اور اس میں سمائی ہوئی ہر شے کو بیان کرسکے— بہ شمول احساسات

اور جذبات— گویا کہ وہ [ٹھوس] چیزیں ہوں۔

مجھے امید ہے کہ ان چند مثالوں سے تم بھی وہی نتیجہ نکالو گے جو چند سال پہلے میں نے سطحِ حقیقت کے حساب سے نقطۂ نظر کے باب میں نکالا تھا: یہی کہ کسی ناول نگار کی خلاّقیت کا مسکن اکثر اسی میں ہوتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر، انسانی تجربے کے ایک پہلو یا عمل کو منکشف (یا، کم از کم، اسے واضح) کر کے جو فکشن میں اس سے قبل نظر میں آنے سے رہ گیا ہو، نظر انداز کر دیا گیا ہو، یا دبا دیا گیا ہو، اور جو اب ایک غالب وصف کے طور پر ابھر رہا ہو، ایک ناول نگار ہمیں زندگی کی ایک ستھری، تازگی بخش، غیر مانوس تخیلی بصیرت عطا کرتا ہے۔ کیا ایک پروست اور ایک جوائس کی نگارش میں یہی نہیں ہوتا؟ اول الذکر کے لیے جو حقیقی دنیا میں ہو رہا ہوتا ہے وہ اہم نہیں بل کہ وہ طریقہ جو حافظہ پیش آئے ہوئے تجربے کو محفوظ کرنے اور اس کی بازخوانی کے لیے استعمال کرتا ہے، وہ طریقہ جس پر انسانی ذہن ماضی کو بچاتا اور اس کی تنظیم کرتا ہے؛ تم اس سے زیادہ موضوعی حقیقت کی خواہش نہیں کر سکتے جس میں ''اِن سَرچ اَوف لَوسٹ ٹائم'' کے واقعات اور کردار نشوونما پاتے اور آگے بڑھتے ہیں۔ اور، جوائس کا ذکر ہو تو، کیا ''یُو لی سِس'' ایک طوفان خیز ایجاد نہیں ہے؟ اس میں حقیقت کو ٹھیک انسانی شعور کی حرکت پذیری کے ساتھ ''پیش کیا گیا ہے'' جب وہ مائل بہ توجہ ہو، تنقید کر رہا ہو، قابلِ قدر گردان رہا ہو، عزیز رکھ رہا ہو یا رد کر رہا ہو، اور جھیلے ہوئے تجربات کا جذباتی یا ذہنی اثر قبول کر رہا ہو۔ حقیقت کے ایسے پلینز اور سطحوں کو جنھیں پہلے نظر انداز کر دیا گیا ہو یا جن پر بہ مشکل توجہ دی گئی ہو زیادہ روایتی پلینز پر ترجیح دے کر بعض لکھنے والے انسانی وجود سے متعلق ہماری سمجھ بوجھ کی توسیع کرتے ہیں، صرف کمّی (quantitative) طور پر ہی نہیں بل کہ کیفی (qualitative) طور پر بھی۔ ورجینیا وولف یا جوائس یا کافکا یا پروست جیسے ادیبوں کی بہ دولت ہم یہ کہ سکتے ہیں کہ ہماری دانش میں اضافہ ہوا ہے، اور ہماری اس صلاحیت میں بھی جو حقیقت کے پلینز اور سطحوں کی لامتناہی گھمیری میں سے حافظے کی عملیات، پوچی، شعور کے بہاو، جذبات اور احساسات کو پہچان لیتی ہے

جنھیں ہم پہلے ناقابلِ اعتنا سمجھتے تھے اور جن کی بابت ہمارے خیالات بڑے سادہ لوح اور پیش پا افتادہ تھے۔

یہ تمام مثالیں جزوی تفاوت کے ایک خاصے وسیع رقبے پر دلالت کرتی ہیں جو ایک حقیقت پسند ادیب کو دوسرے سے ممیز کرسکتا ہے۔ ظاہر ہے یہی بات فنتاسی فکشن لکھنے والوں پر بھی صادق آتی ہے۔

اگرچہ اس خط کو ضرورت سے زیادہ طویل ہوجانے کا خطرہ لاحق ہے، تاہم میں چاہتا ہوں کہ الیہو کارپین تیئر کے ''دی کِنگ ڈم اوف دِس ورلڈ'' میں حقیقت کی جس سطح کا غلبہ ہے اسے جانچ کر دیکھوں۔

اگر ہم اس ناول کا محلِ وقوع حقیقت پسند یا فنتاسی قلم رو میں متعیّن کرنے کی کوشش کریں، تو اس میں شک نہیں کہ اسے موخر الذکر میں ہی کرنا پڑے گا: جو کہانی کارپین تیئر بیان کرتا ہے اس میں—اور یہ ہیئتین آنری کرِستوف کی حقیقی کہانی سے کافی مشابہت رکھتی ہے جو مشہور سیتادیلؔ کا بنانے والا تھا—بڑے عجیب وغریب واقعات پیش آتے ہیں، جن کا ہماری براہِ راست تجربہ کی ہوئی دنیا میں تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن جس نے بھی کارپین تیئر کی دل کش کہانی پڑھی ہے وہ کبھی اس پر قانع نہیں ہوگا کہ اسے محض فنتاسی ادب کی ذیل میں ڈال دیا جائے۔ اس کے فنتاسی ٹکڑے اتنے ظاہر و باہر نہیں ہیں جتنے ایڈگر ایلن پو، ''ڈاکٹر جیکل اینڈ مسٹر ہائڈ'' والے رَوبرٹ لوئس اِسٹی وین سن، یا ہورخے لوئیس بورہیس، جس کا فکشن بڑی دیدہ دلیری کے ساتھ حقیقت سے اپنا رشتہ توڑتا ہے، کی کہانیوں کے بعض ٹکڑے ہیں۔ اگر ''دی کِنگ ڈَم اَوف دِس وَرلڈ'' میں غیر معمولی ماجرے غیر معمولی معلوم ہوتے ہیں تو حقیقی زندگی سے اپنی قربت کے باعث، اور تاریخ سے بھی—ایسا ہے کہ کتاب ہیئتین تاریخی واقعات اور افراد سے خاصی مشابہت رکھتی ہے—اور اس باعث بھی کہ یہ حقیقت پسندانہ واقعات پر اپنی چھوٹ ڈالتے ہیں۔ یہ کیسے ہوسکتا ہے؟ اس لیے ہوسکتا ہے کہ کارپین تیئر کے ناول کا بیانیہ موہومیت کی سطح پر نصب ہے

جس کا تعلق اسطور اور باستانی قصوں سے ہے؛ اس پلین میں ''حقیقی'' تاریخی افعال اور کردار ایک ''غیر حقیقی'' تبدیلی سے گزرتے ہیں جب ان پر ایقانات یا اعتقادات اثر انداز ہور ہے ہوں جو فنتاسی متن کو ایک نوع کا معروضی جواز مہیا کر دیتا ہے۔ اساطیر حقیقت کی تعبیر مخصوص مذہبی یا فلسفیانہ ایقانات کے حوالے سے کرتی ہیں؛ اپنے تخیلی یا فنتاسی عنصر کے علاوہ، اساطیر ایک معروضی تاریخی سیاق وسباق کی حامل بھی ہوتی ہیں۔ اور یہی چیز کسی گروہ کے داخلی شعور میں ان کے مقام کا تعین کرتی ہے جو خود کو حقیقت پر مسلّط کرنے کا مظاہرہ کرتا ہے (اور اکثر اس میں کام یاب بھی ہوتا ہے)، بالکل اسی طرح جس طرح بورہیس کی کہانی ''تلن، اُکبر، اوربس تیرتیوس'' میں ایک خفیہ انجمن کے ارکان ایک فنتاسی سیّارے کو حقیقی دنیا پر مسلّط کرتے ہیں۔ ''دی کِنگ ڈم آوف دِس ورلڈ'' کا ناقابلِ یقین تیکنیکی کارنامہ من حیث سطحِ حقیقت وہ نقطۂ نظر ہے جو کارپین تیر نے تخلیق کیا ہے۔ کہانی اکثر ایک اسطوری یا قدیم قصّوں کی سطح پر آگے بڑھتی ہے — جو فنتاسی ادب کی پہلی یا حقیقت پسندی کی آخری سطح ہوتی ہے — اور ایک غیر شخصی راوی کی زبانی بیان ہوتی ہے جو، اگرچہ وہ خود کو مکملاً اسی سطح پر فائز نہیں کرتا، اس کے بے حد قریب ضرور آجاتا ہے کہ کھوے سے کھوا چھلنے لگے، چناں چہ وہ فاصلہ جو وہ اپنے مواد سے برقرار رکھتا ہے اتنا مختصر ہوتا ہے کہ ہمیں تقریباً اپنی کہانی کی اساطیر اور پرانے قصّوں میں زندگی گزارنے کا تجربہ کراتا ہے تاہم اتنا واضح بھی کہ ہمیں یہ محسوس کرا دیتا ہے کہ جو ہم سے بیان کیا جارہا ہے وہ کوئی معروضی حقیقت نہیں بل کہ ایسی حقیقت ہے جس کا ملیا میٹ شہر کی خوش اعتقادی نے کر دیا ہے جو جادو ٹونے، سحر طرازی، غیر عقلی اعمال کو تج دینے پر آمادہ نہیں، اگرچہ باہر سے یہی معلوم ہوتا ہے کہ اس نے ان نوآبادکاروں کی عقلیت پسندی کو اختیار کر لیا ہے جن سے اسے رہائی مل گئی ہے۔

ہم چاہیں تو فکشن کی دنیا میں تازہ کار اور غیر معمولی نقطۂ ہائے نظر کی جستجو ساری عمر کر سکتے ہیں، لیکن میرا خیال ہے کہ یہ مثالیں یہ دکھانے کے لیے کافی سے زیادہ ہیں کہ بیانیے اور راوی کے درمیان تعلق کتنا متنوع ہوسکتا ہے اور کہ حقیقت کی سطحوں کی بابت

بحث — اگر ہم درجہ بندی اور فہرست سازی پر مائل ہوں، جس پر میں نہیں ہوں، اور امید ہے کہ تم بھی نہیں ہوگے — کس طرح ہمیں حقیقت پسند اور فنتاسی ناولوں، اسطوری اور مذہبی ناولوں، نفسیاتی اور غنائی ناولوں، دھوم دھڑکے سے بھرپور اور تجزیاتی ناولوں، فلسفیانہ اور تاریخی ناولوں، ماورائے حقیقت اور تجرباتی ناولوں، وغیرہ، وغیرہ پر گفت گو کرنے کی اجازت دیتی ہے۔

یہ جاننا اہم نہیں کے کوئی زیرِ تجزیہ ناول کتابی اور بے شمار جدولوں کے ٹھیک کس سلسلے میں کھپتا ہے۔ اہم اس پر توجہ دینا ہے کہ ہر ناول میں ایک مکانی نقطۂ نظر، ایک زمانی نقطۂ نظر، اور ایک سطحِ حقیقت کے اعتبار سے نقطۂ نظر ہوتا ہے؛ یہ سمجھنا ہوتا ہے کہ یہ تینوں بنیادی طور پر ایک دوسرے سے آزاد اور مختلف ہوتے ہیں، اگرچہ ان کی حدود اکثر غیر واضح ہوتی ہیں؛ اور یہ محسوس کرنا ہوتا ہے کہ وہ طریقہ جس پر تینوں نقطہ ہائے نظر گھلتے ملتے اور ہم آہنگ ہوتے ہیں ناول کو وہ اندرونی ارتباط بخشتا ہے جس پر اس کی قوّتِ ترغیب کا دارومدار ہوتا ہے۔ ہمیں ''صداقت،'' ''استناد''، اور ''اخلاص'' کا قائل کرنے کی صلاحیت کبھی ناول کی حقیقی دنیا سے مشابہت یا تعلق سے نہیں آتی جس میں ہماری حیثیت ایک قاری کی ہوتی ہے۔ یہ صرف ومحض ناول کے اپنے وجود سے آتی ہے، الفاظ جن میں وہ بیان ہوتا ہے اور ناول نگار کے تصرفات سے جن کا تعلق مکان، زمان، اور سطحِ حقیقت سے ہوتا ہے۔ اگر ناول کے الفاظ اور ساخت کارگزار [کارآمد] ہیں، اور کہانی کے حسبِ حال جسے ناول قابلِ قبول بنانے کی نیت رکھتا ہے، تو اس کا مطلب یہی ہوتا ہے کہ اس کا متن کاملاً متوازن ہے۔ موضوع، اسلوب، اور نقطہ ہائے نظر اتنے مکمل طور پر ہم آہنگ ہیں اور قاری جو بیان کیا جارہا ہے اس سے اتنا مسحور اور منہمک ہوگیا ہے کہ جس طریقے پر بیان کیا جارہا ہے اسے بالکل فراموش کردیتا ہے اور یوں محسوس کرتا ہے کہ تکنیک اور ہیئت کا اس سے کوئی واسطہ نہیں، کہ خود زندگی ناول کے کرداروں، مناظر، اور واقعات میں جان ڈال رہی ہے، جو قاری کو مجسم حقیقت سے ذرا بھی کم نہیں معلوم ہوتا، زندگی حالتِ طبع میں (life in print)۔ ناول

نگاری میں تیکنیکی مہارت کا عظیم کارنامہ یہ ہے: غیر مرئیت کا حصول، کہانی کو رنگ، ڈراما، لطافت، حسن، اور اتنے موثر طور پر قوتِ اشارہ بخشنے کی اہلیت کہ کسی قاری کو یہ احساس بھی نہ ہو کہ کہانی کا وجود ہے؛ فنی ہنرمندی کے زیرِ اثر اسے یوں لگے جیسے وہ فکشن کو پڑھ نہیں رہا بل کہ اس میں زندگی گزار رہا ہے، ایسا فکشن جو کم از کم تھوڑی دیر کے لیے ہی اور جہاں تک اُس کا تعلق ہے زندگی کی جگہ لے رہا ہے۔

چاہت کے ساتھ،

انتقالات اور کیفی زقندیں

عزیز دوست،

تم بالکل ٹھیک کہہ رہے ہو: ہماری پوری مراسلت کے دوران ان تین نقطہ ہائے نظر پر گفتگو کرتے ہوئے جو تمام ناولوں میں مشترک ہوتے ہیں، میں نے انتقالات کا لفظ بعض تغیرات کی طرف اشارہ کرنے کے لیے جن سے ایک بیانیہ دوچار ہوتا ہے متعدد بار استعمال کیا ہے، لیکن میں نے جتنی احتیاط سے اس عام سی فکشنی حکمتِ عملی کی تشریح کرنی چاہیے تھی نہیں کی ہے۔ اب میں اس عمل کو بیان کرتا ہوں؛ یہ قدیم ترین ترکیبوں میں سے ہے جسے ادیب اپنی کہانیوں کی تشکیل میں استعمال کرتے آئے ہیں۔

انتقال وہ تبدیلی ہے جو ہمارے بیان کردہ نقطہ ہائے نظر میں سے کسی ایک میں واقع ہو۔ چناں چہ انتقال مکانی بھی ہوسکتا ہے، زمانی، اور سطحِ حقیقت کے اعتبار سے بھی۔ اکثر، خاص طور پر بیسویں صدی میں، ناولوں میں متعدد راوی ہوتے ہیں: بعض اوقات تو مختلف راوی-کردار بھی، جیسے فوکنر کے ''اَیز آئی لے ڈائنگ'' میں، بعض اوقات ایک ہمہ دان، خارجی راوی اور ایک یا ایک سے زائد راوی-کردار بھی، جیسے جوائس کا ''یولی سِس''۔ اچھا، تو ہر مرتبہ جب کہانی کا مکانی تناظر بدلتا ہے—اور یہ جب بھی راوی تبدیل ہوتا ہے بدل جاتا ہے، اور یہ اس سے واضح ہے کہ جب ضمیر ''وہ'' سے ''میں''، یا ''میں'' سے ''وہ'' میں بدل جاتی ہے یا کسی اور طریقے پر ہچکولے کھاتی ہے— تو ایک مکانی انتقال واقع ہو رہا

ہوتا ہے۔ بعض ناولوں میں یہ انتقالات کثرت سے واقع ہوتے ہیں اور بعض دوسروں میں نایاب ہوتے ہیں، اور صرف آخری نتیجہ سے ہی پتا چلتا ہے کہ یہ کارآمد رہے ہیں یا خلافِ منشا، اور کہ یہ کہانی کی قوتِ ترغیب کو تقویت پہنچا سکے ہیں یا اسے کم زور کر دیا ہے۔ جب مکانی انتقالات کارگر ہوتے ہیں تو یہ کہانی کا ایک وسیع، بوقلموں، حتیٰ کہ عالم گیر اور مجموعی مکاشفہ مہیا کرنے میں کام یاب ہوتے ہیں (اور اس طرح حقیقی دنیا سے آزادی کا التباس پیدا کرتے ہیں جو، جیسا کہ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں، تمام فکشنی کائناتیں خفیہ طور پر حاصل کرنے کی آرزومند ہوتی ہیں)۔ اگر انتقالات کارگر نہیں ہوتے، تو نتیجہ انتشار میں نکلتا ہے: تناظر کی یک بارگی اور من مانی قلانچوں سے قاری سمت کا احساس کھو بیٹھتا ہے۔

شاید مکانی انتقالات کے مقابلے میں زمانی انتقالات ذرا کم ہی واقع ہوتے ہیں، وقت میں راوی کی حرکات جو کہانی کو ہمارے سامنے بہ یک وقت ماضی، حال، یا مستقبل میں منکشف کرواتی ہیں۔ اگر تیکنیک کا استعمال سلیقے سے ہوا ہے، تو یہ کہانی کو سلسلے وارانہ جامعیت اور زمانی خود کفالتی کا التباس بخش دیتی ہے۔ ایسے لکھنے والے ہیں جن پر وقت کا موضوع آسیب کی طرح سوار ہوتا ہے—ان میں سے چند کا ہم نے ذکر کیا ہے—اور یہ ان کے ناولوں کے موضوعات ہی میں نہیں ظاہر ہوتا ہے بل کہ ان کی غیر معمولی اور بعض اوقات ناقابلِ یقین طور پر پیچیدہ سلسلے وار نظاموں کی تعمیر میں بھی۔ ہزاروں میں سے ایک مثال ڈی۔ ایم۔ تھومس کا ناول ''دی وہائٹ ہوٹیل'' ہے، جس پر اپنے زمانے میں کافی بحث ہوئی تھی۔ ناول یوکرین میں یہودیوں کے بھیانک قتلِ عام کی کہانی بیان کرتا ہے؛ وہ اعترافات جو ناول کی خاص کردار، گائکہ لیسا ایردمَن، اپنے ویانیز تجزیہ نفسی کے ماہر سگ منڈ فروائڈ سے کرتی ہے، اس کی مخفی سی استقامت کے ضامن ہیں۔ زمانی نقطۂ نظر سے ناول تین حصوں میں منقسم ہے، جن کا انطباق خون سرد کر دینے والے اجتماعی جرائم کے ماضی، حال، اور مستقبل پر ہوتا ہے، جو ناول کا [کُرکس] اصلی معاملہ ہے۔ زمانی نقطۂ نظر دو بار بدلتا ہے: بیانیے کے مرکزی وقوعے کے ماضی سے حال (قتلِ عام) اور مستقبل میں۔ لیکن دوسرا

انتقال، مستقبل میں، صرف زمانی ہی نہیں بل کہ یہ سطحِ حقیقت کا انتقال بھی ہے۔ کہانی، جو لمحۂ موجود تک ایک ''حقیقت پسند''، تاریخی معروضی سطح پر وجود رکھتی تھی، آخری باب ''دی کیمپ'' میں ہونے والے قتلِ عام کے بعد ایک فنتاسی حقیقت میں منتقل ہوجاتی ہے، ایک خالصتاً تخیلی پلین، ایک سمائی، روحانی اقلیم جوان ہستیوں سے آباد ہے جن کے مادّی وجود جاتے رہے ہیں، قتلِ عام کے انسانی شکاروں کے سایے یا روحیں۔ زمانی انتقال ایک کیفی زقند بھی ہے، جو بیانیے کی نوعیت بدل کر رکھ دیتی ہے۔ انتقال کے نتیجے میں، کہانی حقیقت پسند دنیا سے زناٹے کے ساتھ ایک خالصتاً فنتاسی دنیا میں پہنچ جاتی ہے۔ اس سے ملتی جلتی چیز ہرمن ہسّے کے ''اشٹیپن وولف'' میں اس وقت رونما ہوتی ہے جب ماضی کے عظیم خالقوں کی جاوداں روحیں راوی-کردار کے سامنے آتی ہیں۔

یہ سطحِ حقیقت کے انتقالات ہیں جو ادیبوں کو اپنے بیانیہ مواد کی ایک پیچیدہ اور خلاّقانہ صورت میں تنظیم کا بہترین موقع فراہم کرتے ہیں۔ اس بات سے میں مکانی اور زمانی انتقالات کی قدر نہیں گھٹا رہا ہوں، جہاں، ظاہرا وجوہ کی بنا پر، امکانات نسبتاً محدود ہوتے ہیں؛ میں تو صرف اس بات پر زور دینا چاہتا ہوں کہ حقیقت کی بے شمار سطحیں موجود ہیں اور اسی حساب سے انتقالات کے امکانات بھی بہت زیادہ ہیں، اور ہر دور کے ادیبوں نے اس ہمہ گیر وسیلے کو تصرّف میں لانا سیکھ لیا ہے۔

لیکن قبل اس کے کہ ہم انتقالات کی زرخیز اقلیم میں دور تک جانے کی جرات کریں، شاید ایک امتیاز کی نشان دہی کر دینا باعثِ سہولت ہوگا۔ انتقالات کا تعیّن ایک طرف تو ان نقطہ ہائے نظر سے ہوتا ہے جن میں وہ وقوع پذیر ہوتے ہیں— مکان، زمان، اور سطحِ حقیقت— اور دوسری طرف اپنے ضمنی یا ٹھوس (ذیلی یالابدی) کردار سے۔ محض زمانی یا مکانی انتقال ضرور اہم ہوتا ہے، لیکن یہ کسی کہانی کی اساس کو مکملاً نہیں بدل دیتا، خواہ کہانی حقیقت پسند ہو یا فنتاسی۔ جس قسم کا انتقال ''دی وہائٹ ہوٹیل'' جیسی کہانی میں رونما ہوتا ہے، وہ بہ ہرحال قصّے کی نوعیت کو بدل کر رکھ دیتا ہے، اسے معروضی (''حقیقت پسند'') دنیا

سے خالصتاً فنتاسی دنیا میں منتقل کر دیتا ہے۔ اس قسم کے وجودیاتی آشوب اٹھانے والے انتقالات کو— کیوں کہ وہ بیانیے کے وجود ہی کو بدل دیتے ہیں— کیفی زقندوں کا نام دیا جاسکتا ہے، ایک اصطلاح جو ہیگلی جدلیات سے مستعار لی گئی ہے؛ ہیگل کے مطابق، اضعافِ کمی ''کیفی زقند'' کو راہ دیتا ہے (پانی کی طرح کہ اگر اسے تا دیر اُبالا جائے تو گیس بن جاتا ہے یا جب اس کا درجۂ حرارت کافی گر جائے تو برف)۔ ایک بیانیہ بھی، اُس وقت جب سطحِ حقیقت کے حوالے سے نقطۂ نظر میں کوئی بنیادی تبدیلی واقع ہو، اسی قسم کی تبدیلی سے گزرتا ہے اور ایک کیفی زقند بن جاتا ہے۔

چلو اب گراں مایہ معاصر ادب کی چند نمایاں مثالوں پر نظر ڈالیں۔ دو معاصر ناولوں میں جن کے مابین کافی اشاعتی وقفہ حائل ہے، ایک برازیلی اور دوسرا انگلش — ژداوں گی مارائینس روسا کا نوشتہ ''دی ڈیول ٹو پے ان دی بلیک لینڈس'' اور ورجینیا وولف کا نوشتہ ''اورلینڈو''— خاص کردار کی اچانک جنسی تبدیلی (دونوں جگہ مرد سے عورت میں) پورے بیانیے کو ایک کیفی انتقال سے دوچار کرتی ہے، اسے ایسی سطح سے اٹھا کر جو اس لمحے تک ''حقیقت پسند'' معلوم ہوتی تھی ایک ایسی سطح پر لے آتی ہے جو تخیلی حتیٰ کہ فنتاسی ہے۔ دونوں موقعوں پر یہ انتقال ایک جوہری نقطہ (کرکس) ہے، بیانیے کے وجود میں ایک مرکزی رستخیز، تجربات کے زیادہ سے زیادہ ارتکاز پر مبنی ایک وقوعہ جو اس کے گرد وپیش کو وہ صفت بخش دیتا ہے جس کا وہ اس سے پہلے حامل نہیں تھا۔ کافکا کے ''میٹا مورفوسِس'' میں ایسا کوئی جوہری نقطہ نہیں جس میں غیر معمولی واقعہ — بے چارے گری گور سمسا کی ایک بھیانک تل چٹے میں قلب ماہیت — کہانی کے پہلے جملے میں ہی واقع ہو جاتا ہے، اور کہانی کو شروع ہی سے فنتاسی کی اقلیم میں جاگزیں کر دیتا ہے۔

یہ اچانک اور سریع انتقالات کی مثالیں ہیں، ایکا ایکی عمل جو، کیوں کہ یہ معجزاتی اور غیر معمولی ہیں، ''حقیقی'' دنیا کہ سارے تناسبات کو آڑا ترچھا کر کے اسے ایک نیا بُعد (ڈائے مین ژن) عطا کرتے ہیں، ایک پراسرار اور عجیب وغریب صورت گری جو عقلی اور طبعی قوانین

کی پابند نہیں ہوتی بل کہ تاریک، بنیادی طاقتوں کی جن کو صرف کسی الوہی وسیلے، ساحری، یا جادوٹونے سے ہی سمجھا (اور، بعض صورتوں میں، قابو میں لایا) جاسکتا ہے۔ لیکن کافکا کے زیادہ مشہور ناولوں ''دی کے سِل''اور''دی ٹرائیل'' میں، یہ انتقال ایک سست رفتار، پیچیدہ، اورخفیہ عملیّت ہے، اشیا کی مخصوص کیفیت کی وقت میں انبار سازی اور ارتکاز کا نتیجہ؛ آخر میں، بیانیہ دنیا معروضی حقیقت — ''حقیقت پسندی'' — سے رہائی پالیتی ہے جس کی نقالی کا بھروپ اس نے اب تک بھرا ہوتا ہے، اور خود کو ایک اور قالب میں ظاہر کرتی ہے، حقیقت کی ایک مختلف نوع میں۔ پراسرامسٹر کے(Mr. K)، ''دی کے سِل'' کا بے نام سروئیر، کئی بار اس دیوہیکل کاخ تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے جو اس علاقے پر اٹھتا ہوا نظر آتا ہے جہاں وہ کام کرنے آیا ہے اور جہاں کا وہ بالاترین عہدہ دار ہے۔ اسے پیش آنے والی رکاوٹیں شروع میں فضول سی معلوم ہوتی ہیں؛ کہانی کے بڑے حصے تک قاری کو ایک بڑی کڑی حقیقت پسند دنیا میں غرق ہونے کا احساس ہوتا ہے، ایسی دنیا میں جو حقیقت کے بے حد عام، روز مرّہ کے پہلوؤں کی عکّاس ہے۔ لیکن جوں جوں کہانی آگے بڑھتی ہے اور بدنصیب مسٹر کے زیادہ سے زیادہ بے یارومددگار اور قابلِ جراحت معلوم ہونے لگتا ہے، ان روڑوں اور رکاوٹوں سے چکرایا ہوا جو، ہماری سمجھ میں آنے لگتا ہے کہ اتفاقی نہیں اور نہ ہی کسی قبیح اور خفیہ میکینزم کے انتظامی جمود کے مظاہر ہیں جو انسانی افعال پر مسلّط ہے اور افراد کو ہلاک کرتا ہے، تو ہم قاری — اس بڑھتے ہوئے کرب کے علاوہ جو ہم اس بے بسی پر محسوس کرتے ہیں جس میں کہانی کی انسانیت پھنسی ہوئی ہے — اس سے آگاہ ہوتے ہیں کہ ناول کی سطحِ حقیقت معروضی اور تاریخی نہیں جس سے ہم مانوس ہیں بل کہ ایک بالکل ہی مختلف قسم کی حقیقت ہے، ایک علامتی اور تمثیلی (یا سادہ طور پر فنتاسی) تخیلی قالب۔ (اس سے، بہ ہرحال، یہ نتیجہ نہیں نکالنا چاہیے کہ ''فنتاسی'' ناولوں میں انسانی وجود اور خود ہماری حقیقت کی بابت بصیرت آموز سبق دینے کی صلاحیت کم تر ہوتی ہے۔) تو یہاں حقیقت کی دو جسامتوں یا سطحوں کے درمیان انتقال ''اورلینڈو'' یا''دی ڈیوِل ٹو پے ان دی بیک لینڈس'' کے مقابلے میں کہیں زیادہ

آہستہ خرامی اور پیچ داری سے عمل میں آتا ہے۔

یہی کچھ "دی ٹرائیل" میں بھی ہوتا ہے، جس میں مسٹر کے خود کو ایک سیاسی اور قانونی نظام کی کابوسی بھول بھلیوں میں پھنسا ہوا پاتا ہے جو شروع میں ہمیں "حقیقت پسند" معلوم ہوتا ہے، نااہلیت اور پوچی کی کسی قدر اختباطی ترجمانی جو انصاف کو حد سے زیادہ افسر شاہیت کی طرف لے جاتی ہے۔ لیکن پھر، پوچی سے لب ریز واقعات جیسے جیسے کثرت سے رونما ہوتے اور شدّت پکڑنے لگتے ہیں تو کسی خاص لمحے میں ہمیں یہ احساس ہونا شروع ہوتا ہے کہ انتظامی الجھاوے کے عقب میں کوئی زیادہ ہی شرّی اور غیر انسانی شے چھپی بیٹھی ہے جو اصلی کردار کو دام میں لا رہی ہے اور بہ تدریج فنا کررہی ہے: شاید مابعد الطبیعیاتی نوعیت کا ایک بدشگون نظام جس میں ایک شہری کی آزادیِ اختیار اور ردِعمل کی صلاحیت مفقود ہوجاتی ہے؛ ایک نظام جو افراد کو استعمال اور ناروا طور پر استعمال کرتا ہے، کسی کٹھ پتلی باز کی طرح جو اسٹیج پر اپنی پتلیوں کو جس طرح چاہتا ہے حرکت دیتا ہے؛ ایک نظام جس کے خلاف بغاوت ناممکن ہے، جو قادرِ مطلق، غیر مرئی، اور انسانی شعور میں بڑی گہرائی تک مرتسم ہے۔ علامتی، مابعد الطبیعیاتی، یافنتاسی، حقیقت کی یہ سطح "دی ٹرائیل" میں "دی کے سِل" ہی کی طرح تھوڑا تھوڑا کر کے اور رفتہ رفتہ واضح ہوتی ہے، چناں چہ جب یہ تقلیب واقع ہوتی ہے تو اُس لمحے کا ٹھیک ٹھیک تعیّن کرنا مشکل ہوجاتا ہے۔ یہ بات "موبی ڈک" پر بھی صادق آتی ہے، کیا نہیں؟ سمندر کی پہنائی میں سفید وہیل مچھلی کا لامتناہی تعاقب جو اپنی غیر موجودگی کی بہ دولت ایک بدی سے متصف قدیم کہانی کی فضا اختیار کرلیتی ہے اور ایک اسطوری جانور کا روپ — کیا یہ بھی ایک کیفی زقند سے نہیں گزرتی ہے جو اسے اولاً حقیقت پسند ناول سے ایک ایسے قصّے میں بدل دیتی ہے جس کا شمار تخیلی، علامتی، تمثیلی، مابعد الطبیعیاتی — یا سادہ طور پر فنتاسی — کی ذیل میں کیا جاسکتا ہے؟

اس مقام پر، شاید تمھارا ذہن اپنے پسندیدہ ناولوں کے یادگاری انتقالات اور کیفی زقندوں سے بھر گیا ہوگا۔ اور سچ تو یہ ہے کہ ہر دور کے ادیبوں نے اس ترکیب کا اکثر استعمال کیا

ہے، خاص طور پر افسانوی فکشن میں۔ چلو پیچھے ہٹ کر چند انتقالات پر غور کریں جو ہمارے حافظے میں ہنوز تازہ ہیں، انتقالات جو ان کتابوں کی یاد دلاتے ہیں جن سے ہم لطف اندوز ہوئے تھے۔ مجھے پتا ہے! یقیناً میرا اندازہ صحیح ہے: کومالا! جب ہم انتقالات کا سوچتے ہیں تو کیا یہ میکسکن گانو کا نام نہیں جو سب سے پہلے ذہن میں آتا ہے؟ اور یہ نسبت بڑی نفیس ہے، کیوں کہ یہ قرین قیاس نہیں کہ کوئی بھی جس نے خوان رولفو کا ۱۹۵۵ کا کلاسک ناول "پیدرو پارامو" پڑھا ہو وہ کتاب کی گہرائی میں حاصل ہونے والی دریافت سے پہنچنے والے اس دھچکے کو کبھی بھول سکے کہ کہانی کے سارے کردار مرے ہوئے لوگ ہیں اور کہ فکشنی کومالا "حقیقت" کا جز نہیں — یا، کم از کم، اس حقیقت کا تو نہیں جس میں قاری سانس لے رہا ہے — بل کہ اس کا تعلق ادبی حقیقت سے ہے، جس میں جاں بہ حق ہوئے لوگ غائب نہیں ہوجاتے بل کہ مستقل زندہ رہتے ہیں۔ یہ معاصر لاطینی امریکی ادب میں (بنیادی کیفی زقند کی نوع کا) ایک بے حد موثر انتقال ہے۔ یہ اتنی مہارت سے عمل میں لایا گیا ہے کہ اگر تم یہ جاننے کے لیے کمر کس لو کہ یہ کہانی کے کس مقام یا وقت میں واقع ہوتا ہے تو تمھارا سامنا ایک حقیقی دبدھا سے ہوگا۔ کیوں کہ یہ کسی بے کم و کاست واردات، واقعے، یا لمحے میں جڑا ہوا نہیں ہے بل کہ خود کو تھوڑا تھوڑا، رفتہ رفتہ، اشاروں کنایوں میں ظاہر کرتا ہے، اپنی افزایش کا اعلان مبہم آثار اور مدھم نقوش کے ذریعے کرتا ہے جن سے مڈبھیڑ پر ہم انھیں بہ مشکل دیکھ پاتے ہیں۔ صرف بعد میں ہی، رجعی طور پر دیکھتے ہوئے سراغوں کی ڈور اور مشتبہ واقعات اور بے آہنگیوں کا انبار ہمیں یہ محسوس کرنے کی اجازت دیتا ہے کہ کومالا ایک شہر ہے جو زندوں کا نہیں بل کہ ارواح کا مسکن ہے۔

لیکن یہ بہتر ہوگا کہ ہم دوسرے ادبی انتقالات کی طرف جو رولفو کے مقابلے میں کم وحشت ناک ہیں چل نکلیں۔ ان میں سب سے زیادہ پُرکشش، زندہ دلانہ، اور دل لبھانے والا جو مجھے یاد آتا ہے وہ ہولیو کورتازار کی کہانی "لیٹر ٹو اے ینگ لیڈی اِن پیرس" میں وارد ہوتا ہے۔ سطحِ حقیقت میں ایک حیرت انگیز انتقال اس وقت رونما ہوتا ہے جب راوی-کردار، جو مذکورہ خط کا مصنف ہے، ہمیں بتاتا ہے کہ اسے خرگوش قے کرنے کی بری

عادت ہے۔ یہ ایک عام طور پر ہلکی پھلکی کہانی کے بیچ بڑی گمبھیر کیفی چھلانگ ہے اگر چہ یہ ہوسکتا ہے کہ کہانی کا انجام المیہ نکلے؛ خط کے آخری جملے کنایے میں بتاتے ہیں کہ اصلی کردار، خرگوشوں کے سیلابِ مسلسل سے مغلوب ہوکر کہانی کے اختتام پر خودکشی کرلیتا ہے۔

یہ ایسی کارگزاری ہے جو کورتازار اپنی کہانیوں اور ناولوں میں اکثر استعمال کرتا ہے۔ بنیادی طور پر اس کا مقصد اپنی ایجاد کردہ دنیاؤں میں چیزوں کو تہ و بالا کرنا ہوتا ہے، متوقع، فرسودہ ، اور عام عناصر کی خاصی سادہ ، روزمرّہ کی حقیقت سے ایک دوسری، فنتاسی دنیا میں انتقال جس میں غیر معمولی چیزیں وقوع پذیر ہوتی ہیں، جیسے خرگوش قے کرتے ہوئے انسان، اورجس میں اکثر تشدّد کا شائبہ ہوتا ہے۔ تم نے کورتازار کی ایک اور زبردست کہانی ''دی می ناڈس'' ضرور پڑھی ہوگی، جس میں بیانیہ دنیا ایک نفسیاتی تبدیلی سے دوچار ہوتی ہے، ارتقائی اور بڑی تیزی سے بڑھنے والی تبدیلی۔ جو پہلے پہل کرونا تھیٹر میں پیش کیا جانے والا ایک بے ضرر سا کونسرٹ معلوم ہوتا ہے اس میں موسیقاروں کی پیش کش سامعین سے تقریباً حد سے متجاوز گرم جوش داد وصول کرتی ہے؛ یہ گرم جوشی درندہ صفت، ناقابلِ فہم حیوانی تشدّد کے مشتعل شور میں تبدیل ہوجاتی ہے، ایک اجتماعی ہلاکت خیزی اور جان توڑ جدوجہد میں۔ اس غیر متوقع ذبح کے خاتمے پر ہم پریشان ہوجاتے ہیں اور اپنے سے پوچھتے ہیں کہ کیا واقعی یہ سب ہوا تھا یا بس ایک ہول ناک کابوس ہی تھا، ایک مہمل واقعہ جو کسی ''دوسری دنیا'' میں واقع ہورہا تھا، ایک دنیا جس پر فنتاسی، مخفی دہشت، اور روحِ انسانی کی تاریک ہیجانی لہروں کے ملغوبے کی حکم رانی ہے۔

کورتازار تقریباً کسی بھی دوسرے ادیب کے مقابلے میں انتقالات کو بہتر طور پر استعمال کرنا جانتا ہے۔ خواہ یہ انتقالات بہ تدریج ہوں یا اچانک، یا مکان، زمان، اور سطحِ حقیقت کے ہوں: اس کی دنیا کے واضح جغرافیے میں، شاعری اور تخیل اس کے خطا سے مبرّا اُس احساس سے منسلک تھے جسے سرئیلسٹ ناقابلِ یقین روزمرّہ کہتے تھے، اور اس کی ستھری، رواں دواں نثر کی واضح سادگی اور مکالماتی سہولت، جو ہر قسم کی اداؤں سے پاک

ہے، پیچیدہ استدلال اور ایک عظیم اختراعی شوخ چشمی پر نقاب ڈالے رکھتی ہے۔

اب جب کہ ہم ان ادبی انتقالات کی یادآوری کررہے ہیں جو ہمارے حافظے میں تادیر قائم رہتے ہیں، مجھے ان میں سے ایک کا (اور یہ ایک کرکس ہے) ضرور ذکر کرنا چاہیے جو سَیلین کے ''ڈیتھ اَون دی اِنسٹالمینٹ پلان'' میں وارد ہوتا ہے۔ میں سَیلین سے کوئی ذاتی ہم دردی نہیں محسوس کرتا ہوں: اس کی نسل پرستی اور سامی دشمنی میرے اندر صرف کراہت اور تنفر ہی کو ابھارتی ہے؛ باایں ہمہ، اس نے دو بڑے ناول لکھے ہیں (دوسرا ''جرنی ٹو دی اینڈ اَوف دی نائٹ'' ہے)۔ ''ڈیتھ اَون دی اِنسٹالمینٹ پلان'' میں ایک ناقابلِ فراموش واردات ہے جس میں اصلی کردار مسافروں سے بھری نقل وحمل کی کشتی میں انگلش چینل عبور کررہا ہے۔ سمندر متلاطم ہے اور چھوٹی سی کشتی کے ہچکولے سب کو — کیا عملے والے کیا مسافر— بحری امتلا میں ڈال دیتے ہیں۔ اور ظاہر ہے، اس قسم کی مکروہ اور تہدید آمیز فضا میں جس کا سَیلین متوالا تھا، ہر فرد و بشر قے کرنے لگتا ہے۔ اس لمحے تک ہم ایک فطری دنیا میں ہوتے ہیں— شاید ایک غایت درجے کی سفلی اور رکیک اور اوچھی دنیا— لیکن ہمارے پیر مضبوطی سے معروضی حقیقی دنیا میں گڑے ہوتے ہیں۔ لیکن اس قے کو جو قاری پر پڑ رہی ہے، اسے اس تمام غلاظت اور فضلے سے سانے دے رہی ہے جو آدمی سَیلین کے احشا کو خارج کرتے تصور کرسکتا ہے، اتنی جگر سوزی اور اتنے موثر طریقے پر بیان کیا گیا ہے کہ قصہ حقیقت سے جدا ہوجاتا ہے اور کسی کابوسی اور سنسنی خیز چیز میں بدل جاتا ہے، تا آں کہ یہ امتلائے بحری کا شکار مٹھی بھر مرد وعورت نہیں رہتے بل کہ کائنات کے سارے انسان جو اپنے پیٹ کے مشمولات کو کھانس کھانس کر قے سے خارج کررہے ہوں۔ اس انتقال کے نتیجے میں، کہانی حقیقت کی سطحیں بدلتی ہے اور ایک وجدانی، علامتی، اور حتیٰ کہ افسانوی سطح میں داخل ہوجاتی ہے؛ بیانیے کی ہر چیز اس غیر معمولی تبدیلی سے متاثر ہوتی ہے۔

ہم چاہیں تو انتقالات پر بغیر رکے گفتگو کرسکتے ہیں، لیکن یہ اپنے کو دہرانا ہوگا، کیوں کہ دی گئی مثالیں نہایت تسلی بخش طور پر اس طریقے کی وضاحت کردیتی ہیں جس کے

ذریعے یہ عمل (مع اپنے مختلف شاخسانوں کے) اپنی کارگزاری کرتا ہے اور ناول پر اس کے جو اثرات مرتّب ہوتے ہیں ان کی وضاحت بھی۔ ایک چیز جسے میں نے اپنے پہلے خط کے بعد دہرانے کی کوشش نہیں کی ہے اس قابل ہے کہ اس پر اصرار کیا جائے: انتقالات، بذاتہا، کسی چیز کی ضمانت دیتے ہیں نہ اس کی نشان دہی کرتے ہیں، اور قوتِ ترغیب کے حساب سے ان کی کارگری یا ناکامی کا انحصار اس مخصوص طریقے پر ہوتا ہے جس میں راوی انتقالات کو ایک مخصوص کہانی میں برتتا ہے: ایک ہی عمل ناول کی قوتِ ترغیب کو تقویت بھی پہنچا سکتا ہے اور اسے تباہ بھی کرسکتا ہے۔

اختتاماً، میں تمھیں فنتاسی ادب کا ایک نظریہ یاد دلانا چاہتا ہوں جسے عظیم فرانسیسی اور بیلجین نقاد اور انشا پرداز روژے کائل لووا نے (اپنی "انتولوژی دیو فانتاستیک" کی تمہید میں) پیش کیا ہے۔ بہ قول کیلوس، حقیقی فنتاسی ادب دانستہ پیدا نہیں کیا جاتا؛ یہ کسی ادیب کی شعوری کاوش کا نتیجہ نہیں ہوتا جو فنتاسی قصہ لکھنے نکل کھڑا ہو۔ کیلوس کے خیال میں حقیقی فنتاسی ادب ناقابلِ یقین، حیرت انگیز، محیّر العقول، عقلی اعتبار سے ناقابلِ تشریح افعال، جن کی پیش اندیشی نہ کی گئی ہو اور جو غالباً لکھنے والے کی توجہ میں نہ آئے ہوں کے برجستہ الہام کا حاجت مند ہوتا ہے— آدمی کہہ سکتا ہے کہ یہ ایسا ادب ہے جو "موتو پروپریو" (motu proprio) کے قالب میں نمودار ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں، یہ فکشن فنتاسی کہانیاں نہیں بیان کرتے ہیں؛ یہ بہ ذاتِ خود فنتاسی ہیں۔ یقیناً یہ ایک خاصا قابلِ بحث نظریہ ہے، لیکن یہ طبع زاد اور امکانات سے مالا مال ہے، اور ہمیں انتقالات پر غور وفکر کو سمیٹنے کا اچھا موقع فراہم کرتا ہے، جس کی ایک صورت [ورژن] —اگر کیلوس بہت زیادہ غلطی پر نہیں ہے تو— خود زائیدہ انتقال ہوسکتی ہے: ایسا انتقال جو مصنف سے بچ کر نکل جائے، متن پر قابض ہوجائے، اور اسے ایسی راہ پر ڈال دے جس کی پیش بینی اس کے خالق نے نہ کی ہو۔

چاہت کے ساتھ،

چینی ڈبّے

عزیز دوست،

ایک اور ترکیب جو راوی اپنی کہانیوں کو قوّتِ ترغیب بخشنے کے لیے استعمال کرتے ہیں وہ ہے جسے ہم "چینی ڈبّے" یا matryoshka technique کہہ سکتے ہیں۔ یہ اپنا عمل کیسے کرتی ہے؟ کہانی ان روایتی چیستانوں (پزلس) کی طرح بنائی جاتی ہے جن کے سلسلہ وار تدریجاً چھوٹے ہوتے ہوئے ایک جیسے حصے ہوتے ہیں جو ایک دوسرے کے اندر سما جاتے ہیں، بعض اوقات تو یہ بے حد چھوٹے ہو جاتے ہیں۔ بہ ہر حال، یہ بات ملحوظ رکھنی چاہیے کہ جب ایک مرکزی کہانی ایک یا زائد ضمنی کہانیوں کو جنم دیتی ہے، تو یہ حکمت عملی، اگر اسے کام یاب ہونا ہے، میکانکی نہیں ہو سکتی (اگرچہ اکثر و بیش تر ہوتی ہے)۔ تخلیقی تاثر اسی وقت حاصل ہوتا ہے جب اس قسم کی کوئی بَناوٹ کہانی میں کسی چیز — مثلاً، اسرار، ابہام، پیچیدگی — کا اضافہ کرتی ہے جو اس کے لیے ضروری معلوم ہوتی ہے، محض ایک دوسرے کے مقابل رکھنے کا عمل نہیں بل کہ ایک ہم زیستی یا عناصر کا امتزاج ہے جو ایک دوسرے پر گڑبڑاہٹ کا تاثر مرتب کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر، اگرچہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ "دی تھاؤزینڈ اینڈ وَن نائٹ" — عربی کہانیوں کا مشہور مجموعہ جو دریافت اور انگریزی اور فرانسیسی میں ترجمہ ہونے پر یورپ کے سرور و بہجت کا باعث بن گیا تھا — میں چینی ڈبّوں والی وضع اکثر میکانکی ہے، یہ بالکل واضح ہے کہ اُروگوا کے ادیب خوان کارلوس اونیتی کے

نوشتہ ''اے بریف لائف'' جیسے جدید ناول کی چیستانی ڈبّوں والی وضع بہت زیادہ کارگر ہے کیوں کہ کہانی کی غیر معمولی لطافت اور وہ استادانہ تعجب خیزیاں جو یہ اپنے قاری کو پیش کرتا ہے ان کا دارومدار تقریباً بالکل اس کے استعمال پر ہے۔

لیکن میں ذرا آگے نکل گیا ہوں۔ یہ بہتر ہوگا کہ بات ابتدا سے شروع کی جائے اور اس تیکنیک یا کاری گری پر بعد میں آرام سے بحث کی جائے، اور اس کے بعد اس کے تنوّعات، استعمالات، امکانات، اور خطرات کا معائنہ کیا جائے۔

میرے خیال میں اس طرزِ عمل کی بہترین مثال وہی نوشتہ ہے جس کا اوپر ذکر آ چکا ہے، بیانیہ صنف کا ایک کلاسک: ''دی تھاؤزینڈ اینڈ وَن نائٹ''۔ اجازت دو کہ تمھیں یاد دلاؤں کہ اس میں کہانیوں کو کیسے یک جا کیا گیا ہے۔ دوسری عورتوں کی طرح جو بھیانک سلطان کے تصرّف میں تھیں، اپنا سر قلم کردیے جانے سے بچانے کے لیے شہرزاد سلطان کو کہانیاں سناتی ہے اور ایک چال چلتی ہے: ہر رات کہانی اس طرح رک جاتی ہے کہ آگے کیا ہوگا — کشش و پیچ — کی بابت سلطان کا تجسس شہرزاد کو مزید ایک اور رات کے لے زندہ رہنے دیتا ہے۔ اس طرح، مشہور قصہ گو ایک ہزار ایک رات تک اپنے کو بچالے جاتی ہے، اور بالآخر سلطان (جسے ان کہانیوں کی لت پڑ گئی ہے) اس کی زندگی بخش دیتا ہے۔ ہنرمند شہرزاد اتنی استقامت اور تسلسل سے کہانیوں کے بے پایاں سلسلہ کو آخر کیسے بیان کرلیتی ہے جس پر اس کی زندگی کا انحصار ہے؟ چینی ڈبّوں والا طریقۂ کار استعمال کرکے: (زمانی، مکانی، اور سطحِ حقیقت کے) بیانیہ انتقالات کے ذریعے کہانیوں کو کہانیوں کے اندر داخل کرکے۔ مثال کے طور پر: شہرزاد نابینا درویش کی جو کہانی سلطان کو سنا رہی ہے اس میں چار سوداگر نمودار ہوتے ہیں اور ایک سوداگر بقیہ تین کو بغداد کے کوڑھی کی کہانی سناتا ہے؛ اس کہانی میں، ایک مہم جو مچھیرا آ نکلتا ہے اور اسکندریہ کے بازار میں اپنی بحری معرکہ آرئیوں کی بازخوانی سے خریداروں کی ایک ٹولی کی تواضع کرتا ہے۔ چینی ڈبّوں یا ایک دوسرے میں سماجانے والی گڑیوں کی طرح، ہر کہانی پہلے، دوسرے، یا تیسرے درجے میں اپنی تابع ایک

اور کہانی رکھتی ہے۔ اس طرح، کہانیاں ایک دوسرے کے ساتھ ایک نظام میں منسلک ہوتی ہیں اور پورا نظام اپنے اجزا کے مجموعے سے پُر بہا ہو جاتا ہے؛ ہر جُز — ہر مخصوص کہانی — بھی پُر بہا ہو جاتی ہے (یا کم از کم متاثر ضرور ہوتی ہے)، دوسری کہانیوں کی نسبت سے اپنے متوسّلی یا تولیدی کردار کے مطابق۔

یقیناً خود تمھیں ایسی متعدد نگارشات یاد آ سکتی ہیں جن میں کہانیوں کے اندر کہانیاں پیش کی گئی ہوں، کیوں کہ یہ ترکیب ایک زمانے سے مستعمل اور کافی مقبول رہی ہے؛ اگر راوی ہنرمند ہو تو یہ اتنی عام ہونے کے باوجود بھی ہمیشہ تازہ کارلگتی ہے۔ بعض دفعہ، جیسا کہ میں نے "دی تھاؤزینڈ اینڈ وَن نائٹ" کے بارے میں کہا ہے، چینی ڈبّوں والا طریقہ قدرے میکانکی انداز میں برتا جاتا ہے، اور کہانیوں سے پھوٹنے والی کہانیاں اپنی ماں کہانیوں میں (چلو انھیں یہی نام دیں) قابلِ ذکر ارتعاشات نہیں پیدا کرتیں۔ یہ ارتعاشات، مثال کے طور پر، "دون کیہوتے" میں اس وقت واقع ہوتے ہیں جب سانچو چرواہی تورّلبا کی کہانی بیان کرتا ہے — جو وقفے وقفے سے سانچو کے اندازِ بیان پر دون کیہوتے کے ملاحظات سے منقطع ہو جاتی ہے (ایک چینی ڈبّوں والی کہانی جس میں ماں کہانی اور بیٹی کہانی کے درمیان تفاعل ہے)، لیکن دوسرے چینی ڈبّوں والے بیانیے، جیسے ناول "دی کیوریس اِم پرٹینینٹ" کا اقتباس جو پادری سرائے میں اس وقت پڑھتا ہے جب دون کیہوتے سو رہا ہوتا ہے، اتنے کارگر نہیں ہوتے۔ اس قسم کی واردات پر گفت گو کرتے وقت، چینی ڈبّوں سے زیادہ کولاژ کا اطلاق بامعنی ہوگا، کیوں کہ (جیسا کہ "دی تھاؤزینڈ اینڈ وَن نائٹ" کی بہت سی بیٹی کہانیوں اور نواسی کہانیوں پر صادق آتا ہے) کہانی کا اپنا آزاد وجود ہے اور وہ جس کہانی کے اندر سمائی ہوئی ہے (دون کیہوتے اور سانچو کی مہم جوئیاں) اس پر موضوعاتی یا نفسیاتی اثر نہیں ڈالتی۔ اس سے ملتی جلتی بات، ظاہر ہے، ایک اور چینی ڈبّوں والے کلاسک "اے کینٹربری ٹیل" کی بابت بھی کہی جا سکتی ہے۔

سچ تو یہ ہے کہ "دون کیہوتے" میں چینی ڈبّوں کی رنگا رنگی اور تنوعات پر ایک

طویل مضمون لکھا جاسکتا ہے، کیوں کہ سیروانتس کے نبوغ نے اس ترکیب کو ایک خیرہ کن کارپردازی عطا کی جو سب سے پہلے سیدے ہمیتے بینن خیلی کے مفروضہ مخطوطے کی اختراع سے ہی واضح ہوجاتا ہے جس کا ایک ورژن یا نقل (یہ سچ ہے یا جھوٹ یہ دانستہ طور پر مبہم رکھا گیا ہے) ''دون کیہوتے'' ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ ایک مروّجہ قاعدہ تھا جس کو اتنی کثرت سے حماسی ناولوں میں استعمال کیا گیا کہ اس کا بس نکل کر رہ گیا، جو سب کے سب یہی سوانگ رچاتے تھے کہ پُراسرار مخطوطے ہیں (یا کسی پُر اسرار مخطوطے سے ماخوذ ہیں) جو پُراسرار مقامات میں دریافت ہوئے۔ لیکن ناول میں مروّجہ قاعدوں کا استعمال بھی خالی از خوبی نہیں ہوتا: اس کے نتائج ہوتے ہیں، بعض اوقات مثبت، بعض اوقات منفی۔ اگر ہم سیدے امیتے بینن خیلی کے مخطوطے کے وجود کو سنجیدگی سے لیں تو شاید ''دون کیہوتے'' کی وضع روسی گڑیوں کی طرح ہوگی جس میں ایک دوسرے سے مربوط تاریخوں کی کم از کم چار سطحیں نکلیں گی:

الف۔ سیدے امیتے بینن خیلی کا مخطوطہ، جو ہمیں صرف جزوی یا ٹوٹی پھوٹی حالت میں ملا ہے، پہلا ڈبا ہوگا۔ فوری طور پر اس کا تابع ڈبا، یا پہلی بیٹی تاریخ،

ب۔ جہاں تک ہمیں اس کا مشاہدہ کرنے کی اجازت ہے، دون کیہوتے اور سانچو کی کہانی ہے، ایسی بیٹی کہانی جس میں کئی نواسی کہانیاں شامل ہیں (تیسرا ڈبا)، اگرچہ مختلف النوع،

ج۔ کہانیاں جنھیں کردار اپنے مابین بیان کرتے ہیں، مثلاً وہ کہانی جو سانچو چرواہی توڑالبا کے بارے میں سناتا ہے، اور

د۔ کہانیاں جو کولاژ صفت انداز میں شامل کی گئی ہیں اور کرداروں کی زبانی پڑھی گئی ہیں؛ کسی سہارے کے بغیر کھڑی ہوئی یہ لکھی ہوئی کہانیاں ہیں جو اس کہانی سے جس میں شامل ہیں کسی قریبی طور پر منسلک نہیں، جیسے ''دی کیوریس اِم پَرٹینینٹ'' اور ''اے کیپٹنس ٹیل''۔

اچھا اب اس کے باوجود کہ سیدے امیتے بینن خیلی، جس کو ہمہ دان راوی نے نقل کیا ہے اور اس کا ذکر کیا ہے، صرف "دون کیہوتے" کے بیانیے کی حدود کے باہر ظاہر ہوتا ہے (اگر چہ یہ متن سے پھر بھی وابستہ ہے، جیسا کہ ہم مکانی نقطۂ نظر کی بابت اپنی بحث میں اشارہ کر چکے ہیں)، ہم کو چاہیے کہ کچھ اور زیادہ پیچھے ہٹیں اور بتائیں کہ چوں کہ اس کا قول نقل کیا گیا ہے، اس کے مخطوطے پر پہلی سطح کے اعتبار سے، یعنی ناول کی اساسی حقیقت —دوسری تمام کہانیوں کے مورث یا جنم داتا— کے اعتبار سے بحث نہیں کی جاسکتی۔ اگر سیدے ہمیتے بینن خیلی اپنے مخطوطے میں واحد متکلم کی حیثیت سے کلام کرتا ہے اور اپنی آرا کا برملا اظہار (جو وہ یقیناً کرتا ہے، جیسا کہ ان اقوال سے ظاہر ہے جو ہمہ دان راوی نے نقل کیے ہیں)، تو یہ بالکل ظاہر ہے کہ وہ راوی-کردار ہے، جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ کہانی کا حصہ ہے جسے صرف فنِ بلاغت [علم البیان، لفاظی] کے حساب ہی سے خودزائیدہ کہا جاسکتا ہے (یہ، ظاہر ہے، ایک وضعی کارگزاری ہے)۔ وہ تمام کہانیاں بھی جو ایسے نقطۂ نظر سے بیان کی جاتی ہیں جس میں بیانیہ مکان اور اور راوی کا مقام متوارد ہو فکشنی حقیقت کے باہر ایک اولین چینی ڈبے میں سمائی ہوئی ہوتی ہیں: لکھنے والا ہاتھ، جو (سب سے پہلے) اپنا راوی ابداع کرتا ہے۔ جب ہم ایک بار اُس پہلے ہاتھ سے آگاہ ہو جائیں (اور صرف ایک ہاتھ، کیوں کہ ہمیں معلوم ہے کہ سیروانتس کا ایک ہی بازو تھا)، تو ہمیں یہ قبول کرلینا چاہیے کہ "دون کیہوتے" کے چینی ڈبے عملاً چار اوپر سے منڈھی ہوئی حقیقتیں ہیں۔

ان میں سے کسی ایک حقیقت کا دوسری کی طرف گزر—ایک ماں کہانی سے بیٹی کہانی کی طرف— تو اس کی حیثیت ایک انتقال کی ہے، جیسا کہ تم نے دیکھا ہوگا۔ جب میں ایک "انتقال" کہتا ہوں تو مجھے فوراً ہی اپنی تردید کرنی چاہیے، کیوں کہ حقیقت یوں ہے کہ بیش تر موقعوں پر ایک چینی ڈبوں والی کہانی متعدد ہم وقتی انتقالات کا نتیجہ ہوتی ہے: مکان میں، زمان میں، اور سطحِ حقیقت میں۔ چلو مثال کے طور پر اس چینی ڈبوں کے موثر نظام پر نظر ڈالیں جس پر ہوان کارلوس اونیتی کا "اے بریف لائف" تعمیر کیا گیا ہے۔

تیکنیکی نقطۂ نظر سے یہ عظیم الشان ناول، ہسپانوی میں نوشتہ لطیف ترین اور سب سے زیادہ پُرفن ناولوں میں سے ایک، کلّی طور پر چینی ڈبّوں کی ترکیب کے گرد گھومتا ہے، جسے اونیتی ایک نازک دنیا کی تخلیق کے لیے بڑی مہارت سے تصرّف میں لاتا ہے جس میں سطحیں نہ صرف ایک دوسرے پر سوار ہیں بل کہ ایک دوسرے کا تقاطع بھی کر رہی ہیں، جس میں فکشن اور حقیقت کے درمیان (زندگی اور احلام اور خواہشات کے درمیان) حدِ فاصل زائل ہوجاتی ہے۔ ناول کو ایک راوی-کردار خوان مریّہ براؤسن نے بیان کیا ہے جو بیونوس آئرِیس میں رہتا ہے اور جو اس خیال سے اذیّت میں مبتلا ہے کہ اس کی عاشق خیرترودیس کا ایک پستان سرطان کے باعث جاتا رہا ہے؛ وہ ایک کیکا نامی عورت کی جاسوسی بھی کرتا ہے اور اس کے خواب بھی دیکھتا ہے، اور پردۂ سیمیں کے لیے ایک کھیل بھی لکھ رہا ہے۔ یہ سب کچھ بنیادی حقیقت یا کہانی کا پہلا ڈبّا تعمیر کرتے ہیں۔ کہانی، بہ ہرکیف، بڑے چوری چھپے طریقے پر سانتا مریّہ کی طرف پھسلتی چلی جاتی ہے جو ریو دے لا پلاتا کے کنارے پر ایک چھوٹا سا مضافاتی شہر ہے، جہاں چالیس کے پیٹے میں ایک ڈاکٹر، ایک مشتبہ چال چلن کا آدمی، اپنے کسی مریض کو مورفین بیچتا ہے۔ ہمیں جلد ہی پتا چلتا ہے کہ سانتا مریّہ، ڈاکٹر دیاس گرے، اور پراسرار مورفین کا لتّی سب کے سب براؤسن کے تخیّل کے شاخسانے ہیں اور کہانی میں حقیقت کے دوسرے درجے کے نمایندہ؛ دیاس گرے حقیقت میں براؤسن کے حق میں ایک طرح کا ہم زاد ہے، اور اس کا مورفین کا عادی مریض خیرترودیس کی تظلیل (پروجیکشن، خیالی عکس) ہے۔ ناول اس طرح آگے بڑھتا ہے، چینی ڈبّوں کی ان دو دنیاؤں کے درمیان (مکان اور سطحِ حقیقت کے اعتبار سے) انتقال کرتا ہے اور قاری کو بیونوس آئرِیس سے اٹھا کر سانتا مریّہ اور واپس بیونوس آئرِیس لے آتا ہے۔ اگرچہ حقیقت پسند نظر آنے والی نثر اور موثر تیکنیک اس آمد ورفت کو چھپائے رکھتی ہے، یہ دراصل حقیقت اور فنتاسیہ، یا، اگر تم ترجیح دو تو، معروضی اور داخلی دنیاؤں کے درمیان اسفار ہیں (براؤسن کی زندگی اور وہ کہانیاں جو وہ سامنے لاتا ہے)۔ ناول میں صرف چینی ڈبّوں والا ہی نہیں بل کہ

ایک اور نظام بھی ہے: متوازی۔ کیکا، وہ عورت جس کی براؤسن جاسوسی کر رہا ہے، ایک طوائف ہے اور بوینس آئرس میں براؤسن کے اپارٹمنٹ سے ملے ہوئے اپنے اپارٹمنٹ میں اپنے گاہکوں کی پذیرائی کرتی ہے۔ کیکا سے وابستہ کہانی ایک معروضی سطح پر وقوع پذیر ہوتی ہے — یا کم از کم پہلے یہی معلوم ہوتا ہے — خود براؤسن کی طرح، اگرچہ قاری تک اس کی ترسیل راوی کی شہادت کے ذریعے سے ہوتی ہے، اور راوی ایک براؤسن ہے جس کو ضروری ہے کہ جو کچھ کیکا کر رہی ہے اس کا بیش تر اپنے طور پر تصور کرے (وہ اسے سنائی دیتی ہے لیکن نظر سے اوجھل ہے)۔ پھر، ایک مخصوص لمحے میں — جو ناول کے کرسوں اور اس کے سب سے زیادہ کارگر انتقالات میں سے ہے — قاری دریافت کرتا ہے کہ بدمعاش آرسے، کیکا کا دلاّل، جو انتہاے کار کیکا کا کام تمام کر دیتا ہے، حقیقت میں براؤسن کا ایک اور ہم زاد ہے، بالکل ڈاکٹر دیاس گرے کی طرح، ایک کردار (جزوی یا کلّی طور پر — یہ واضح نہیں) جو براؤسن کا زائیدہ ہے — یعنی ایک شخص جو حقیقت کی کسی مختلف سطح پر وجود رکھتا ہے۔ یہ دوسرا چینی ڈبا سانتا مریّہ ڈبے کے متوازی ہے اور اس کے ساتھ ایک ہی وقت میں وجود رکھتا ہے لیکن اس کا عین نہیں، کیوں کہ سانتا مریّہ کے ذیلی پلاٹ کے برخلاف، جو بالکلیہ تخیلی ہے — مقام اور اس کے کردار صرف براؤسن کے تخیل ہی میں اپنا وجود رکھتے ہیں — دوسرا ڈبا حقیقت اور فکشن کے درمیان، معروضیت اور داخلیت کے درمیان نصف مسافت پر ہے: اونیتی نے ایک حقیقی کردار (کیکا) اور اس کے گرد وپیش کے ساتھ گھڑنت عناصر اضافہ کر دیے ہیں۔ اونیتی کی ہیئتی مہارت — اس کی نگارش اور کہانی کی بناوٹ — اس کے ناول کو قاری کے لیے ایک ہم آہنگ کلیّت بنا دیتے ہیں جس میں کوئی اندرونی جھریاں نہیں، اس کے باوجود کہ اس کی وضع میں مختلف پلینس اور حقیقت کی مختلف سطحوں کا استعمال ہوا ہے، جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں۔ ''اے بریف لائف'' کے چینی ڈبے میکانکی نہیں۔ ہم انھیں کے طفیل یہ دریافت کرتے ہیں کہ ناول کا اصلی موضوع براؤسن کی کہانی نہیں بل کہ کوئی اور وسیع تر شے ہے، جس کا تعلق مشترکہ انسانی تجربے سے ہے: جس طرح لوگ

اپنی زندگی کو پُر مایہ بنانے کے لیے فنتاسیے اور فکشن میں خلوت گزینی اختیار کرتے ہیں، اور جس طرح ذہن میں تخلیق دیے گئے فکشنز روز مرّہ کی زندگی کے چھوٹے چھوٹے واقعات پر تعمیر کیے جاتے ہیں۔ فکشن وہ زندگی نہیں ہوتا جس کا تجربہ کیا جاتا ہے بل کہ ایک مختلف زندگی، جسے اس مواد سے جو زندگی بہم پہنچاتی ہے خیال میں لا کھڑا کیا جاتا ہے؛ فکشن نہ ہوتو زندگی ایک روکھی پھیکی اور ویران سی بات ہوگی۔

بقیہ، بعد میں،

پوشیدہ حقیقت (فیکٹ)

عزیز دوست،

ارنسٹ ہیمنگ وے نے کسی جگہ کہا ہے کہ لکھنے لکھانے کے شغل کی ابتدا ہی میں اسے اچانک یہ خیال آیا کہ جو کہانی لکھ رہا ہے اس کے مرکزی واقعے کو حذف کر دینا چاہیے (اس کا خصوصی کردار اپنے گلے میں پھندا لگا کر مر جاتا ہے)۔ وہ وضاحت کرتا ہے کہ اس فیصلے کے ساتھ ساتھ اس نے ایک بیانیہ تیکنیک دریافت کی جسے وہ اپنی آیندہ کہانیوں اور ناولوں میں اکثر استعمال کرنے والا تھا۔ حقیقت میں یہ کہنا مبالغہ نہیں ہوگا کہ ہیمنگ وے کی بہترین کہانیاں معنی خیز خاموشیوں سے بھری پڑی ہیں؛ راوی معلوماتی حصوں کو غائب کر دیتا ہے، اس کے باوجود غیر موجود تفاصیل کو قاری کے تخیل میں ایک بڑی بلیغ اور اڑیل موجودگی عطا کرتا ہے، یہ ترکیب کرتا ہے کہ قاری خود ہی خالی جگہوں کو اپنے مفروضات اور قیاسات سے پُر کر لیتے ہیں۔ میں اس تیکنیک کو ''پوشیدہ حقیقت'' کا نام دوں گا اور بہ عجلت یہ واضح کروں گا کہ اگرچہ ہیمنگ وے نے اسے ایک ذاتی پیچ ضرور دیا اور اسے اکثر استعمال کیا، اسے اس کا موجد بہ مشکل کہا جا سکتا ہے، کیوں کہ یہ عمل اتنا ہی قدیم ہے جتنا کہ خود ناول۔

لیکن سچ تو یہ ہے کہ کم ہی جدید لکھنے والوں نے اسے اتنی دلیری سے استعمال کیا ہے جتنی سے ''دی اَولڈ مَین اینڈ دی سی'' کے مصنف نے۔ تمھیں ''کلَرز'' یاد ہے جو ایک بہترین اور شاید ہیمنگ وے کی مشہور ترین کہانی ہے؟ اس کے عین قلب میں ایک بڑی

سی استفہامیہ علامت نصب ہے: دو قانون سے بھاگے ہوئے ہاتھوں میں نالی کٹی بندوقیں سنبھالے Henry's نامی ایک چھوٹے سے لنچ روم میں آ کر جو کسی ویران سی گم نام جگہ پر واقع ہے سوئیڈن کے باشندے ایولے اینڈرسن کو آخر کیوں قتل کر دینا چاہتے ہیں؟ اور جب نوجوان نِک ایڈمز اسے متنبہ کرتا ہے کہ دو قاتل اس کی ٹوہ میں ہیں تو وہ پُر اسرار اینڈرسن فرار ہونے یا پولیس کو خبر کرنے سے کیوں انکار کر دیتا ہے، اور خود کو اپنی تقدیر کے رحم و کرم پر کیوں چھوڑ دیتا ہے؟ یہ ہمیں کبھی نہیں معلوم ہو سکے گا۔ اگر ہم ان دو اہم سوالوں کے جواب چاہتے ہیں، تو یہ ہمیں ہمہ دان غیر شخصی راوی کے بہم پہنچائے ہوئے مٹھی بھر حقائق کی بنیاد پر خود ہی دینے ہوں گے: شہر میں اٹھ آنے سے قبل، اینڈرسن معلوم ہوتا ہے شکاگو میں ایک باکسر تھا، جہاں اس سے کچھ سرزد ہوا تھا (کوئی غلط بات) جس نے اس کی قسمت کا فیصلہ کر دیا۔

پوشیدہ حقیقت، یا قلم اندازی کے ذریعے بیان کرنا، بلاوجہ یا من مانا نہیں ہونا چاہیے۔ یہ اشد ضروری ہے کہ راوی کی خاموشی معنی خیز ہو، کہ کہانی کے آشکارا حصے پر اس کا اثر پڑتا ہو، کہ اسے خود کو ایک غیر موجودگی کے طور پر محسوس کرانا چاہیے، اور کہ اسے قاری کے تجسّس، توقّعات، اور فنتاسیوں کو ہوا دینی چاہیے۔ ہیمنگ وے تیکنیک کا زبردست استاد تھا، جو ''کِلَرز'' سے بالکل واضح ہے، بیانیہ کفایت کا قابلِ قدر نمونہ۔ اس کا متن کسی برفانی تودے کی چوٹی کی طرح ہے، ایک خفیف سا دکھائی دینے والا ابھار جو اپنی بجلی کے کوندے جیسی نمود میں تفصیلات کے اس پیچیدہ ہجوم کی جھلک دکھا کر جس پر خود ٹِکا ہوا ہوتا ہے آناً فاناً قاری کی نظر سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ خاموش گویائی، ایسے اشاروں کنایوں کے ذریعے جو ترکیب کو ایک توقع میں بدل دیتے ہیں اور قاری کو اس معاملے میں بے بس کر دیتے ہیں کہ وہ بھی کہانی کی تعمیر میں قیاس آرائیوں اور تخمین وظن سے عملی طور پر مداخلت کرے: یہ ایک بے حد عام سی ترکیب ہے جس کے ذریعے راوی اپنی کہانیوں کو جیتی جاگتی بناتے اور انھیں قوتِ ترغیب سے بہرہ مند کرتے ہیں۔

اطلاع کا وہ ٹکڑا یاد ہے جو میری دانست میں ہیمنگ وے کے بہترین ناول ''دی سَن اَولسو رائزیز'' میں پوشیدہ ہے؟ ہاں، راوی جیک بارنز میں قوّتِ مردی کا فقدان۔ یہ کہیں بھی صراحت سے نہیں بتایا گیا ہے لیکن آہستہ آہستہ واضح ہوجاتا ہے — میں تو یہاں تک کہوں گا کہ قاری، جو پڑھ رہا ہے اس کے اکسانے پر، اسے خود ہی کردار پر مسلط کر دیتا ہے — معنی خیز خاموشی سے، عجیب جسمانی بُعد سے، خوب صورت بریٹ سے جیک کے پاک وصاف تعلق سے جو بالکل ظاہر ہے اس سے محبت کرتا ہے اور جو بلا شک وشبہ خود بھی جیک سے محبت کرتی ہے یا کرسکتی تھی اگر بیچ میں کوئی رکاوٹ یا مزاحمت حائل نہ ہوتی جس کی بابت صراحتاً ہمیں کچھ نہیں بتایا جاتا۔ جیک بارنز کی نامردی ایک خاموشیِ مقدر ہے، ایک غیر حاضری جو جیک بارنز کے بریٹ سے تعلق کے غیر معمولی اور تضاد بھرے انداز پر قاری کی توجہ اور تعجب سے اور زیادہ معنی خیز ہوجاتی ہے، یہاں تک کہ صرف اسی طرح اس کی وضاحت کی جاسکتی ہے کہ اس کی عدم رجولیت کو محسوس کیا جائے (یا ایجاد؟)۔ اگرچہ اسے خاموش کر دیا گیا ہے، یا شاید ٹھیک اسی لیے کہ اسے خاموش کر دیا گیا ہے، معلومات کا یہ پوشیدہ ٹکڑا ''دی سَن آلسو رائزیز'' کی کہانی کو ایک مخصوص روشنی میں شرابور کر دیتا ہے۔

''جَیلِسی'' ایک اور ناول ہے جس میں ایک ضروری عنصر — اور تو اور مرکزی کردار — کو کہانی سے حذف کر دیا گیا ہے، لیکن اس طرح کہ اس کی غیر موجودگی ابھر کر کتاب میں آجاتی ہے اور ہر لمحے محسوس ہوتی رہتی ہے۔ ''جَیلِسی'' جس میں فی الواقع کوئی پلاٹ نہیں ہے، ایک ایسی کہانی کی علامتوں اور نشانیوں کی نمایش کرتی ہے جسے ہم ٹھیک سے گرفت میں نہیں لاسکتے۔ ہمیں مجبوراً اسے خود ہی دوبارہ تعمیر کرنا پڑتا ہے جس طرح کوئی ماہرِ آثارِ قدیمہ مٹھی بھر پتھروں سے جو صدیوں سے زمین میں دفن ہوتے ہیں بابل کے محلات از سرِ نو تعمیر کرتا ہے، جس طرح حیوان شناس ماقبل تاریخ ڈائنا سورس اور جوراسی عصر کے اڑنے والے حشرات کو ہنسلی کی ہڈی یا کفِ دست کو جوڑ کر کرتے ہیں۔ ہم بلا خوف وخطر کہہ سکتے ہیں کہ روب-گریئے کے ناول — بلا تخصیص سبھی — پوشیدہ حقائق کی اساس پر قائم ہیں۔ گو

''جیلسی'' میں یہ کارروائی ذرا زیادہ بہتر طور پر کام کرتی ہے، کیوں کہ قابلِ فہم ہونے کے لیے کہانی کے لیے یہ ضروری ہے کہ مذکورہ غیر موجودگی، منہا کی ہوئی مرکزی ذات، قاری کے شعور میں خود کو حاضر کرے اور وہاں تشکیل پائے۔ تو یہ نادیدہ ہستی کون ہے؟ ایک بدگمان شوہر، جیسا کہ کتاب کا عنوان مبہم طور پر اس پر دلالت کرتا ہے: کوئی جس پر بدگمانی کا بھوت سوار ہے، خود نظر میں آئے بغیر بڑی مستقل مزاجی سے اپنی بیوی کی نقل و حرکت کی جاسوسی کرتا ہے۔ لیکن یہ بات قاری کو حتمی طور پر معلوم نہیں؛ وہ اس کا استنباط کرتا ہے یا اسے اختراع کرتا ہے، اور اپنا سراغ راوی کی مغلوب، مختل ٹکٹکی سے لگاتا ہے جو عورت کی ادنا سے ادنا حرکات، اشاروں، اور پھیروں کے دیوانہ وار اور باریک بین معائنے میں لگی ہوئی ہے۔ یہ ریاضیاتی مشاہد کون ہے؟ وہ اپنی بیوی کو اس بصری آزار کا شکار کیوں بنائے ہوئے ہے؟ اپنی پیش قدمی کے دوران ناول اس مخفی بات کا انکشاف نہیں کرتا ہے، اور قاری کو خود ہی اس اسرار سے پردہ اٹھانا پڑتا ہے، ان گنے چنے سراغوں سے جو ناول میں دستیاب ہیں۔ ان کلیدی مخفی حقائق کو — جنھیں ہمیشہ کے لیے ناول سے منہا کر دیا گیا ہے — محذوفی [ترخیمی، elliptical] کہا جاسکتا ہے، تا کہ ان میں اور اُن حقائق میں فرق کیا جا سکے جو صرف عارضی طور پر قاری سے مخفی ہیں، ناول کی سلسلہ واریت میں منتشر کر دیے گئے ہیں تا کہ پیش بینی اور کشش و پیچ کی کیفیت پیدا کی جا سکے، جیسا کہ پُراسرار ناولوں میں ہوتا آیا ہے، جو قاتل کون ہے کا انکشاف صرف اپنے اختتام پر ہی کرتے ہیں۔ یہ حقائق جو صرف عارضی طور پر ہی مخفی ہوتے ہیں — یا عارضی طور پر کہیں اور بسا دیے جاتے ہیں — ان کو ترتیبی رد و بدل (anastrophic) کہا جاسکتا ہے؛ anastrophe، تمھیں یاد ہوگا، شاعری سے مختص ایک صنعت ہے جس میں ایک مصرعے کا کوئی لفظ اپنی جگہ سے ہٹا کر خوش نوائی یا قافیے کی خاطر دوسری جگہ منتقل کر دیا جاتا ہے۔ (جیسے عام ترتیب لفظی، "Let me not admit impediments to the marriage of true minds" کے بجائے: "Let me not to the marriage of true minds / admit

(۔impediments"

جدید ناول میں مخفی معلومات کی سب سے زیادہ قابلِ توجہ مثال فوکنر کے پُراسرا اور تشدّد پسند ناول ''سینکچوآری'' کی وہ معلومات ہوسکتی ہے جو حذف کردی گئی ہے، جس میں کہانی کے کرکس کو — پوپ آئی کے ہاتھوں جو ایک نامرد، ناآسودہ اور متشدّد گینگس ٹر ہے، نوجوان اور بے وقوف ٹیمپل ڈریک کی ایک بھٹے کے ذریعے عصمت دری — اپنی جگہ سے ہٹا کر معلومات کے ایک سیل میں تحلیل کردیا گیا ہے جو قاری کو تھوڑا تھوڑا کرکے اور رجعی طور پر اس ہول ناک منظر کو مرتب کرنے کے قابل بناتا ہے۔ یہ وہ قبیح خاموشی ہے جس سے ''سینکچوآری'' کی فضا کا انشعاع ہوتا ہے: ایک خوں خوار، جنسی حبس، خوف، تعصب، اور بہیمیت کی فضا جو جیفرسن، میمفس اور کہانی کے دیگر مقامات کو ایک علامتی اہمیت دیتی ہے اور ان کا بدی کے مقامات کی حیثیت سے تعیّن کرتی ہے اور بائبل کے مفہوم میں انھیں انسان کی بربادی اور انحطاط سے وابستہ کرتی ہے۔ جب ہمارا سامنا ناول کی ہول ناکیوں سے ہوتا ہے — ٹیمپل کا زنا بالجبر ان میں سے صرف ایک ہی ہے؛ وہاں ایک پھانسی، ایک دار زنی، متعدّد قتل، اخلاقی انحطاط کی ایک خاصی وسیع نمایش بھی ہیں — تو ہم جان لیتے ہیں کہ یہ انسانی قوانین کی خلاف ورزی سے رونما نہیں ہوتے بل کہ جہنمی طاقتوں کی ظفرمندی کے باعث، دائمی عذاب کی روح کے ہاتھوں اچھائی کی شکست سے جو ساری زمین پر چھا گئی ہے۔ ''سینکچوآری'' مضر معلومات سے کھدبدا رہی ہے۔ ٹیمپل ڈریک کی جبریہ عصمت دری کے علاوہ، اہم واقعات جیسے ٹومی اور ریڈ کے قتل یا حقائق جیسے پوپ آئی کی نامردی، تو شروع شروع میں یہ خاموشیاں معلوم ہوتی ہیں: پیچھے مڑ کر دیکھتے وقت ہی کہیں جا کر یہ خلا پُر ہونے لگتے ہیں۔ پھر قاری ان معلومات کے ذریعے جو پوشیدہ ترتیبی ردّوبدل سے فراہم ہوئی ہیں یہ جاننے لگتا ہے کہ کیا پیش آیا ہے اور واقعات کو صحیح زمانی ترتیب سے جوڑنے لگتا ہے۔

صرف اسی کہانی میں نہیں بل کہ تمام کہانیوں میں فوکنر پوشیدہ معلومات کا استادِ تام تھا۔

ایک آخری مثال کے طور پر میں چھلانگ لگا کر پانچ سو سال پہلے کے ازمنۂ وسطیٰ

کے حماسی ناولوں میں سے ایک کا ذکر کرنا چاہتا ہوں : ژوائت مارتوریل کی تصنیف ''تیرنت لو بلنک''، ایک کتاب جسے میں اپنے سرہانے رکھتا ہوں۔ اس میں مارتویل مخفی معلومات سے خوب کام لیتا ہے— خواہ یہ معلومات ترتیبی ردّوبدل والی ہوں خواہ ترجیحی — اور اتنی ہی چابک دستی سے جس سے کوئی بہترین جدید ناول نگار۔ آؤ اب دیکھیں کہ ناول کے کرکس میں سے ایک میں بیانیہ مواد کی وضع بندی کس طریقے پر کی گئی ہے، یعنی ''خاموش شادیوں'' والا کرکس جو تیرنت اور کارمیسینہ اور دیافیبس اور استیفنی منا رہے ہیں (ایک واردات میں جو ۱۶۲ ویں باب کے نصفِ آخر سے ۱۶۳ ویں باب کے وسط تک پھیلی ہوئی ہے)۔ جو پیش آتا ہے وہ یہ ہے: کارمیسینہ اور استیفنی تیرنت اور دیافیبس کی قیادت کرتی ہوئی انھیں محل کے ایک کمرے میں لاتی ہیں۔ یہاں، اس سے بے خبر کہ'' میری زندگی کا سرور'' (Pleasure-of-My-Life) چابی کے سوراخ سے ان کی جاسوسی کررہی ہے ، دونوں جوڑے محبت کے کھیلوں میں اپنی رات گزارتے ہیں، جوتیرنت اور کارمیسینہ کی حد تک معصومانہ ہیں، لیکن دیافیبس اور استیفنی کے معاملے میں اس سے بہت کم۔ عشاق پو بھٹنے پر جدا ہوتے ہیں، اور چند ہی گھنٹوں بعد، ''میری زندگی کا سرور'' استیفنی اور کارمیسینہ پر یہ انکشاف کرتی ہے کہ وہ ان کی خاموش شادیوں کا مشاہدہ کرچکی ہے۔

یہ واقعات ''حقیقی'' زمانی ترتیب سے ناول میں وقوع پذیر نہیں ہوتے ہیں بل کہ زمانی بے ترتیبی سے، اور معلومات کا اخفا اورافشا زمانی انتقالات اور ترتیبی ردّوبدل کی زقندوں میں پیش آتا ہے؛ نتیجے میں، واردات حکایت(anecdote) سے غیر معمولی طور پُر ما یہ بن جاتی ہے۔ پلاٹ نقشا [سیٹ اَپ] مہیّا کرتا ہے— کارمیسینہ اور استیفنی کا تیرنت اور دیافیبس کو کمرے میں لے جانے کا فیصلہ— اور یہ واضح کرتا ہے کہ کارمیسینہ، اس شبہے میں کہ'' خاموش بیاہ رچائے'' جائیں گے، کس طرح اپنے خوابیدہ ہونے کا سوانگ بھرتی ہے۔ غیر شخصی اور ہمہ دان راوی'' حقیقی'' زمانی سلسلے میں بیان کرنا شروع کرتا ہے کہ جب ترنت نے حسین وجمیل شہزادی کو دیکھا تو کتنا حیران ہوا اور کس طرح گھٹنوں کے بل بیٹھ کر اس کے

ہاتھ چومنے لگا۔ یہاں پہلا زمانی انتقال یا سلسلے واریت کا انقطاع واقع ہوتا ہے: ''اور انھوں نے بہت سے عشقیہ فقرے ادا کیے۔ جب انھیں لگا کہ وقت ہوگیا ہے تو دونوں مبارز (نائٹس) اپنی جگہوں پر لوٹ آئے۔'' کہانی چھلانگ لگا کر مستقبل میں پہنچ جاتی ہے، اور درمیانی خلا میں، خاموشی کی کھائی میں ایک دزدیدہ سوال چھوڑ جاتی ہے: ''. . . محبت اور رنج کے درمیان، بھلا اس رات کسے نیند آتی تھی؟'' اس کے بعد بیانیہ قاری کو اگلی صبح کی سیر کراتا ہے۔ ''میری زندگی کا سرور'' بیدار ہوتی ہے، شہزادی کارمیسینہ کے کمرے میں داخل ہوتی ہے اور دیکھتی ہے کہ استیفنی ''کسی قسم کی مداخلت برداشت کرنے کے موڈ میں نہیں ہے۔'' کیا ہوا؟ استیفنی پر شہوت کے غلبے کی کیا وجہ ہے؟ مزے دار ''میری زندگی کا سرور'' کی اکساہٹیں، سوالات، لطیفے، اور طعن وطنز یہ سب دراصل قاری کے لیے ہیں جس کے تجسس اور شہوت کو مہمیز لگ چکی ہے۔ اور بالآخر، اس طویل اور چابک دست [زیرک، خوش تدبیر] تمہید کے خاتمے پر، ''میری زندگی کا سرور'' انکشاف کرتی ہے کہ گذشتہ رات اس نے ایک خواب دیکھا تھا جس میں استیفنی تیرنت اور دیافیبس کو کمرے میں لے جارہی ہے۔ یہاں واردات کا دوسرا زمانی انتقال یا سلسلے وار زقند واقع ہوتی ہے۔ پچھلی شام کی طرف مراجعت ہوتی ہے، اور ''میری زندگی کا سرور'' کے مفروضہ خواب کے ذریعے قاری دریافت کرتا ہے کہ ان گونگی شادیوں میں کیا پیش آیا۔ مخفی معلومات منکشف کی جاتی ہے، جو واردات کی سالمیت کو بے حال کردیتی ہے۔ پوری سالمیت؟ خیر پوری تو نہیں۔ جیسا کہ تم نے دیکھا ہوگا، ایک مکانی انتقال واقع ہوا ہے، یا مکانی نقطۂ نظر میں ایک تبدیلی، ساتھ ہی ساتھ ایک زمانی انتقال بھی، کیوں کہ جو آواز خاموش شادیاں بیان کررہی ہے اب اور ایک غیر شخصی اور سنکی اولین راوی کی آواز نہیں رہی۔ اب یہ ''میری زندگی کا سرور'' کی آواز بن گئی ہے، ایک راوی-کردار جس کی شہادت کا معروضی ہونا ضروری نہیں بل کہ یہ تو سرتاسر داخلیت سے بھری ہوئی ہے (اس کی بے باک، ٹھٹھے باز رائے زنی واردات کو صرف موضوعی ہی نہیں بنا دیتی؛ بل کہ، اہم ترین یہ کہ وہ اس چیز کو جو بہ صورتِ دیگر دیافیبس کے ہاتھوں استیفنی کے

نہایت متشدّ دانہ ازالہٗ بکارت کی داستان ہوتی رفع دفع کر دیتی ہے)۔ چناں چہ یہ دہرا انتقال— زمان و مکان میں— خاموش شادیوں کی واردات کو چینی ڈبّوں کے ایک سلسلے میں تبدیل کر دیتا ہے؛ بہ الفاظِ دیگر، (''میری زندگی کا سرور'' کی زبانی) ایک خود مختار بیانیہ جو ہمہ دان راوی کے عام بیانیے میں شامل ہے۔ (جملہٗ معترضہ کے طور پر میں یہ بتاتا چلوں کہ ''تیرنت لو بلنک' چینی ڈبّوں یا روسی گڑیوں کی ترکیب سے اکثر استفادہ کرتا ہے۔ انگلش دربار میں خوشی کی تقاریب کی ایک سال اور ایک دن لمبی مدت کے دوران تیرنت کی معرکہ آرائیاں قاری پر ہمہ دان راوی کی وساطت سے منکشف نہیں کی جاتیں بل کہ اس کہانی کے ذریعے جو دیافیبس کاؤنٹ ویرونک کو سناتا ہے؛ جینوائیوں کے ہاتھوں روڈز پر قبضے کے حال سے آگاہی اس کہانی میں ہوتی ہے جو فرانسیسی دربار کے دو مبارز تیرنت اور برٹنی کے ڈیوک کو سناتے ہیں؛ اور گاؤبیدی نامی سوداگر کی مہم جوئیاں اس کہانی میں آشکار ہوتی ہیں جو تیرنت بیوہ ریپوسادا کی تفریح کے لیے پیش کرتا ہے۔) تو اس طرح، ایک کلاسِک بیانیے کا معائنہ کرنے کے بعد، ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ وہ ذرائع اور عملیات جو اکثر یوں لگتا ہے کہ ضرور جدید اختراعات ہوں گے کیوں کہ معاصر لکھنے والے ان کو نمایشی طور پر استعمال کرتے ہیں، درحقیقت ہمارے ناولی ورثے کا حصہ ہیں، کیوں کہ کلاسِک راوی انھیں پہلے ہی بڑے اعتماد کے ساتھ بروئے کار لا رہے تھے۔ بیش تر موقعوں پر جدیدیوں نے بس اتنا ہی کیا ہے کہ انھیں جلا بخشیں، نفیس تر بنائیں، یا بیانیہ نظاموں میں اندرونی طور پر موجود نئے امکانات کو آزما دیکھیں جو اکثر فکشن کے قدیم ترین نوشتہ نمونوں میں عیاں ہوتے ہیں۔

اس خط کو ختم کرنے سے پہلے میرے خیال میں ایک وصف جو ناولی صنف کی سرشت میں موجود ہے، جو چینی ڈبّوں کی تیکنیک کا سرچشمہ ہے، ضرور اس لائق ہے کہ بیان کر دیا جائے— کیوں کہ اس کا اطلاق تمام ناولوں پر ہوتا ہے۔ کسی بھی ناول کا لکھا ہوا حصہ بس اس کہانی کا ایک ٹکڑا ہی ہوتا ہے جو وہ بیان کرتا ہے: ایک مکملاً پروردہ کہانی، جو بلا استثنا ہر عنصر کو محیط ہو— خیالات، اشاراتی حرکات، اشیا، ثقافتی لوازمات، تاریخی، نفسیاتی، اور مسلکی

(آئیڈیولوجیکل) مواد، وغیرہ ،جو مکمل کہانی کی پیش قیاسی کرتی ہو اور اسے اپنے میں سمائے ہو — اس رقبے سے جو متن میں ظاہری طور پر طے کیا جائے کہیں زیادہ طویل رقبہ طے کرتی ہے، کہیں زیادہ رقبہ جو کوئی بھی ناول نگار، حتیٰ کہ لفاظ ترین اور حد سے زیادہ کثرت نویس، جو بیانیہ کفایت کا کم سے کم احساس رکھتا ہو، اپنے متن میں طے کرنے پر قادر ہوتا ہے۔

تمام بیانیہ کلام کی ناگزیر جزوی نوعیت پر تاکید کرنے کے لیے، فرانسیسی ناول نگار کلود سیموں — اس نیت سے کہ حقیقت پسند ادب کے اس شدید اعتماد کا مذاق اڑائے کہ وہ حقیقت کو دہرا سکتا ہے — ژی تان کی ڈبیا کی تعریف پر کمر بستہ ہوا۔ حقیقت پسند ہونے کے لیے تعریف میں کون سی صفات شامل ہونی چاہئیں؟ اس نے اپنے سے پوچھا۔ ڈبیا کی جسامت، رنگ، مظروف، عبارت، وہ مادہ جس سے یہ بنی تھی، ظاہر ہے یہ سب ضروری تھے۔ کیا یہ کافی ہوں گے؟ اگر کلی اعتبار سے دیکھا جائے تو، نہیں۔ کہ کہیں معلومات کا کوئی اہم ٹکڑا نظر انداز نہ ہوجائے، تعریف میں ان صناعتی عملیات کے بارے میں ایک روداد بھی شامل کرنی ہوگی جو ڈبیا اور اس میں بھری سگریٹیں بنانے سے وابستہ ہوتی ہیں، اور — کیوں نہیں؟ — تقسیم کاری اور منڈی میں فروخت کے وہ نظام بھی جو انھیں صنعت کار سے استعمال کنندہ تک پہنچاتے ہیں۔ ایک بار جب یہ ہوگیا تو کیا اب ژی تان کی ڈبیا کی تعریف کو جامع کہا جاسکتا ہے؟ ارے کہاں؟ یہ تو اس کے قریب بھی نہیں پھٹکتی۔ سگریٹ کا استعمال کوئی الگ تھلگ فعل نہیں : یہ تو عادتوں کے ارتقا اور وضعوں کو متعارف کرانے کا نتیجہ ہوتا ہے؛ یہ معاشرتی تاریخ ، اساطیر، سیاست، طرزِ حیات سے لاینفک طور پر جڑا ہوتا ہے۔ دوسری طرف، یہ ایک عمل ہے — ایک عادت یا بری عادت — جس پر اشتہار بازی اور اقتصادی زندگی ایک واضح اثر ڈالتی ہے اور اس کے مخصوص اثرات سگریٹ پینے والے کی صحت پر مرتّب ہوتے ہیں۔ اس مظاہرے کی ڈوری کے پیچھے پیچھے چلتے ہوئے تا آں کہ یہ مضحکہ خیز حدوں کو جا چھوتی ہے، یہ نتیجہ نکالنا مشکل نہیں کہ کسی حد درجہ غیر اہم شے کو بھی بیان

کرنا، اگر اس کی جامع انداز میں توسیع کی جائے، ہمیں ایک خالصتاً خیالی (utopic) قضیے تک لے آتا ہے: کائنات کا بیان۔

اس سے ملتی جلتی بات یقیناً فکشن کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ اگر، نظریاتی طور پر، ایک ناول نگار کہانی کہتے وقت بعض پابندیاں نہیں عائد کرتا (یعنی اگر وہ خود کو معلومات کے بعض پاروں کو چھپانے پر رضامند نہیں کرتا)، تو اس کی کہانی کا نہ تو کوئی آغاز ہوگا نہ کوئی انتہا، بل کہ یہ لامحالا خود کو تمام ممکنہ کہانیوں سے جوڑنے پر منتج ہوگی اور وہ ایک خیالی کلّیت بن جائے گی: ایک لامنتہا عالمِ خیال جہاں سارے فکشن ایک ہی وقت میں موجود اور بڑی اپنائیت سے ایک دوسرے کے ساتھ منسلک ہوتے ہیں۔

اگر تم اس مفروضے کو قبول کرتے ہو کہ ایک ناول—بل کہ، ایک تحریر کردہ فکشن—ایک مکمل کہانی کا بس ایک جز ہی ہے جس سے ناول نگار کافی معلومات حذف کرنے پر خود کو ناگزیراً مجبور پاتا ہے کیوں کہ یہ فالتو ہے، غیر ضروری ہے، یا یوں ہے کہ یہ اس معلومات کے آڑے آتی ہے جسے وہ حتماً اجاگر کرنا چاہتا ہے، تو آدمی کو واضح یا فضول محذوفہ معلومات کے اور مخفی معلومات کے درمیان جس کا حوالہ میں نے اس خط میں دیا ہے بہ ہرحال فرق کرنا چاہیے۔ یعنی، میری مخفی معلومات نہ روزِ روشن کی طرح واضح ہے اور نہ فضول۔ اس کے برعکس، اس کی اپنی ایک فعلیّت ہے اور یہ بیانیہ نظام میں ایک کردار انجام دیتی ہے، اسی لیے اس کا حذف کرنا یا اپنی جگہ سے ہرانا پھرانا کہانی پر اثر انداز ہوتا ہے، اور پلاٹ میں ارتعاشات یا نقطہ ہائے نظر پیدا کرتا ہے۔

آخراً، میں ایک تقابل کو دہرانا چاہتا ہوں جو میں نے ایک بار فوکنر کے ''سینکچوآری'' پر بحث کے دوران کیا تھا۔ چلو یہ کہیں کہ ناول کی پوری کہانی (بہ شمول تمام منتخبہ اور محذوفہ حقائق) ایک مکعب ہے اور جب معلومات کے فالتو ٹکڑے اور وہ ٹکڑے جنھیں عمداً حذف کیا گیا ہے تا کہ ایک مخصوص تاثر پیدا کیا جاسکے اس سے علاحدہ کردیے جائیں تو ہر ناول ایک مخصوص ہیئت اختیار کرلیتا ہے۔ وہ شے، وہ مجسمہ، فن کار کی

خلاقیت کا اظہار ہوتا ہے۔ اسے بہت سے آلات کی مدد سے تشکیل دیا گیا ہوتا ہے، لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ مخفی حقیقت (اگر تم ترکیب کے لیے کوئی اور زیادہ دل کش نام ڈھونڈ نکالنے سے قاصر ہو) سب سے زیادہ باقیمت اور وسیع پیمانے پر استعمال کیا جانے والا آلہ ہوتی ہے جس سے مواد کو کانا چھیلا جاتا ہے تا آں کہ خواہش کردہ خوب صورت ہیئت اجاگر ہونے لگتی ہے۔

چاہت کے ساتھ، اور اگلی ملاقات تک،

کمیونی کیٹنگ وے سلز

عزیز دوست،

اس آخری طریقۂ کار پر بحث کرنے کے لیے، جس کا تعلق ''کم یونی کیٹنگ وے سلز'' ("communicating vessels") سے ہے (یہ بعد میں بتاؤں گا کہ اس اصطلاح سے میری کیا مراد ہے)، میں چاہتا ہوں کہ ہم دونوں مل کر ''مادام بوواری'' کی سب سے زیادہ یادگاری واردات کی بازخوانی کریں۔ میرا اشارہ دوسرے حصے میں آٹھویں باب کے زراعتی میلے سے ہے، ایک منظر جو دو (یا بل کہ تین) مختلف کہانی سلسلوں پر مشتمل ہے جنھیں ایک ساتھ گوندھا گیا ہے، ان میں کا ہر ایک بقیوں کا تعاقب اور ایک مخصوص طریقے پر ان کی تھوڑی بہت ترمیم بھی کرتا ہے، منظر جس طریقے پر وضع کیا گیا ہے اس کے باعث مختلف واقعات، جو ایک دوسرے سے کم یونی کیٹنگ وے سلز [یا متفاعل وارداتیں یا اجزا] کے نظام میں جڑے ہوئے ہیں، مواد کا تبادلہ کرتے ہیں، اور ان کے درمیان تفاعل قائم ہوجاتا ہے، جو وارداتوں کو ایک وحدت میں ضم کردیتا ہے جس سے ان کی حیثیت محض کہانی کے آمنے سامنے رکھے ہوئے اجزا سے کچھ زیادہ ہی ہو جاتی ہے۔ متفاعل وارداتوں کا نظام اس وقت کارگر ہوتا ہے جب ایک واردات کا ماحصل اس کے اجزا سے زیادہ کوئی چیز ہو—اور یہی بات فلوبئیر کے میلے پر صادق آتی ہے۔

یہاں ہمیں راوی کے باہم دگر بافتہ مناظر میں اس دن کا ماجرا ملتا ہے جب کاشت

کار اپنی زمینوں کی پیداوار اور مویشیوں کی نمایش کرتے ہیں اور فصل کی خوشی مناتے ہیں؛ اربابِ حل و عقد تقریریں کرتے ہیں اور تمغے عطا کرتے ہیں؛ اور ساتھ ہی ساتھ، کاؤنسل کے کمرے میں جو بلدیہ کی بالائی منزل پر واقع ہے، اور جہاں سے سارا دھوم دھڑکا نظر آرہا ہے، ایما بوواری رودولف کے گرم جوش اعترافاتِ عشق کی لن ترانیاں سن رہی ہے جو وہ اسے پر چانے کے لیے کررہا ہے۔ مادام بوواری کا اپنے معزز عاشق کی ترغیب کا نشانہ بننا بہ ذاتِ خود ایک مستقل منظر [واقعہ] کے طور پر قائم ہونے کی پوری پوری صلاحیت رکھتا ہے، لیکن، چوں کہ یہ کاؤنسلر لیوواں کی تقریر کے ساتھ گوندھ دیا گیا ،اس کے اور میلے کی عام سی سرگرمیوں کے درمیان ایک ساز باز کی سی فضا قائم ہوجاتی ہے۔ واردات ایک اور بُعد حاصل کرلیتی ہے، ایک اور بافت، تا آں کہ یہ کہا جاسکے کہ گانو والوں کا جشن اس کھڑکی کے نیچے منایا جا رہا ہے جس کے عقب میں جلد ایک دوسرے کے عشق میں مرمٹنے والے محبت کے عہد و پیمان کررہے ہیں: ان کی مڈبھیڑ کے پہلو بہ پہلو پیش کیے جانے کی صورت میں، میلا اس سے کم مضحکہ خیز اور حسرت ناک دکھائی دیتا ہے جو یہ اِس نازک چھلنی کے ملایمیت بخش اثر کی عدم موجودگی میں ہوتا۔ہم یہاں ایک بے حد نازک اور دقیق موضوع پر غور کررہے ہیں، ایسا موضوع جس کا سادہ سے عمل سے کوئی تعلق نہیں ہے بل کہ کہانی سے پھوٹنے والی بڑی شستگی اور نفاست سے تیار کی ہوئی فضا اور جذباتی اور نفسیاتی جوہروں سے ہے۔ اسی سیاق وسباق میں کم یونی کیٹنگ وے سلز کا نظام غایت درجہ موثر ثابت ہوتا ہے، شرط یہ ہے کہ اسے خوبی سے برتا گیا ہو۔

"مادام بوواری" میں زراعتی میلے کا پورا بیان بڑے پژمردہ کن طور پر طنزیہ ہے، سفا کی کی حد تک انسانی ابلہی (*la bêtise*) پر زور دیتا ہے جو فلوبیر کو بڑی سحر آفریں معلوم ہوتی تھی، اس کا تنفر کترین لُرو کے نمودار ہونے پر اپنے عروج کو پہنچ جاتا ہے، ایک چھوٹی سی بوڑھی عورت جو چوَن سال تک کھیتوں پر اپنے کام کے صلے میں انعام قبول کرتی ہے اور اعلان کرتی ہے کہ وہ انعام کی رقم مذہبی پیشوا کے حوالے کردے گی تا کہ وہ اس کی روح کے

واسطے دعائیں کرے۔ اگر فلوبیئر کے بیان میں تمام غریب کسان ایک انسانیت سلب معمول کی دلدل میں دھنسے نظر آتے ہیں جو انھیں احساس اور تخیل سے عاری کر دیتا ہے اور ٹھس اور پھیکا بنا دیتا ہے، غایت درجہ عام اور روایتی، تو دوسری طرف بااختیار لوگ اس سے بدتر روشنی میں پیش کیے گئے ہیں: جھگڑالو، صاف طور پر مضحکہ خیز معدوم الوجود ہستیاں جن میں ریاکاری اور روحانی دوغلا پن کردار کے اولین اور اساسی اوصاف معلوم ہوتے ہیں، جن کا اظہار کاؤنسلر لیوواں کے پھکڑ اور فرسودہ کلام میں ہوتا ہے۔ لیکن یہ تصویر، جو اتنی تاریک اور بے دردی سے اتاری گئی ہے کہ اس پر مشکل ہی سے یقین آتا ہے (اور واردات کی قوتِ ترغیب کی ممکنہ ناکامی پر اشارہ کرتی ہے)، ٹھیک اُسی وقت ابھر کر سامنے آتی ہے جب ہم زراعتی میلے کا تجزیہ صرف اس کی ذات کی حد تک کرتے ہیں، ان تمام ترغیبات سے الگ کر کے جن سے وہ اندرونی طور پر متصف ہے۔ حقیقت میں ایک ایسی واردات میں الجھے ہوئے ہونے کے سبب جو اس کے تیزابی طنز کے لیے ایک راہِ فرار کے طور پر کام آتی ہے، میلے کے منظر کی طنزیہ شدّت بڑی حد تک دھیمی پڑ جاتی ہے۔ ترغیب سے پیدا ہونے والی جذباتی، ہلکی پھلکی عشقیہ فضا ایک لطیف تضاد (counterpoint) پیدا کرتی ہے، جو حقیقت نمائی کو فروغ دیتا ہے۔ اور گانو کے میلے کا روح پرور عنصر، جسے مبالغہ آمیز اور مزاحیہ طنز کے ساتھ پیش کیا گیا ہے، جواباً ایک اعتدال بخش تاثیر کا بھی حامل ہے، یہ جذباتیت کی زیادتیوں کو قابو میں رکھتا ہے — خاص طور پر لفاظی کی زیادتیوں کو — جن سے ایما کو ترغیب میں لانے کی واردات متصف ہے۔ ایک زوردار ''حقیقت پسند'' عامل کی موجودگی کے بغیر — نیچے چوک میں کاشت کاروں اور ان کی گایوں اور سؤروں کی موجودگی — عاشقین کا مکالمہ، جو عاشقانہ لغت کے فرسودہ اور عام فقروں سے چھلک رہا ہے، شاید ایک فنتاسیے میں تحلیل ہو جاتا۔ لیکن بھلا ہو کمیونی کیٹنگ وے سلز کے نظام کا جو دو منظروں کو ایک دوسرے میں اس طرح مدغم کر دیتا ہے کہ وہ کھردرے کنارے جنھوں نے ہر منظر کی قوتِ ترغیب میں روڑے اٹکائے ہوتے، اب ہم وار ہو گئے ہیں اور نتیجے میں حاصل ہونے والے امتزاج کے باعث بیانیہ وحدت فی

الوقع مالامال ہوگئی ہے، جس سے پورے باب کا کردار پُر مایہ اور طبع زاد ہوجاتا ہے۔

اس کلّیت کے قلب میں جو کم یونی کیٹنگ وے سلز کے ہاتھوں گانو کے میلے اور ترغیب کے امتزاج سے وجود میں آئی ہے، ایک اور تضاد کا قیام ممکن ہے — اور یہ علم البیان کی سطح پر — [لفاظی] جو چوک میں میئر کے اظہارات اور ایما کے عاشق کے ان دل ربا الفاظ کے فرق کو تقابلی طور پر نمایاں کرتا ہے جو وہ اسے شیشے میں اتارنے کے لیے سرگوشیوں میں ادا کر رہا ہے۔ راوی دونوں کلاموں کو اس نیّت سے باہم پروتا ہے (مکمل کام یابی کے ساتھ) کہ وہ — جو دو پیش پا افتادہ سیاسی اور رومانی لچھوں کی صورت چرخی سے اترنے لگتے ہیں — بالآخر باری باری ایک دوسرے کو غرقاب کر دیں گے، اور اس طرح ایک طنزیہ تناظر پیدا کریں گے جس کے بغیر قصّے کی قوّتِ ترغیب قلیل ترین رہ جائے گی یا بالکل ہی غائب ہوجائے گی۔ چناں چہ ہم یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ مخصوص کم یونی کیٹنگ وے سلز کا ایک اور دستہ عام دستے کے اندر ملفوف ہے، جو میناتوری طریقے پر واردات کی محراب کی طرح چھائی ہوئی وضع کو دہراتا ہے۔

اب ہمیں کم یونی کیٹنگ وے سلز کی تعریف متعیّن کرنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ دو یا زائد وارداتیں جو مختلف وقتوں اور مختلف مقامات یا حقیقت کی مختلف سطحوں پر رونما ہوں لیکن جنھیں راوی نے یوں پرو دیا ہو کہ ان کی قربت یا امتزاج ان سے ایک دوسرے میں ردوبدل کراتا ہو، اور ہر ایک کو، منجملہ دیگر صفات کے، ایک مختلف معنیٰ، لہجہ، یا علامتی قدر [کیفیت] دیتا ہو جو اگر یہ فرداً فرداً روایت کی گئی ہوتیں تو حاصل نہ ہوتے: تو بھئی یہ ہیں کم یونی کیٹنگ وے سلز۔ ظاہر ہے اس عمل کو بااثر ہونے کے لیے صرف انھیں ایک دوسرے کے آمنے سامنے رکھ دینا ہی کافی نہیں۔ فیصلہ کن عمل دو وارداتوں کے درمیان ''کم یونی کیشن'' ہے جو راوی نے متن میں پہلو بہ پہلو رکھی ہوں یا ایک دوسرے میں ضم کردی ہوں۔ کم یونی کیشن قلیل ترین ہوسکتا ہے، لیکن اگر یہ سرے سے موجود ہی نہ ہو تو کم یونی کیٹنگ وے سلز کی بات کرنا ناممکن ہے، کیوں کہ، جیسا کہ ہم نے اس طرف توجہ دلائی ہے، وہ

وحدت جو یہ بیانیہ تیکنیک قائم کرتی ہے، اس طریقے پر ڈھالی ہوئی واردات کو ہمیشہ اپنے اجزا کے مجموعے سے کچھ زیادہ ہی بنا دیتی ہے۔

کم یونی کینٹنگ وے سلز کی سب سے لطیف اور جرات مندانہ مثال شاید فوکنر کا ''دی وائلڈ پامس'' ہے، ایک ناول جو متبادل بابوں میں دو مختلف کہانیاں بیان کرتا ہے: ایک بڑی جوشیلی (اور بدانجام زنا کار) محبت کی المیہ کہانی اور دوسری ایک ملزم کی کہانی جو ایک تباہ کن قدرتی ہلاکت کے دنوں میں، ایک سیلاب جو ایک وسیع وعریض علاقے کو تاراج کر دیتا ہے، جیل خانے لوٹنے کی جان توڑ کوشش کر رہا ہے، جہاں اربابِ حل وعقد، چوں کہ وہ یہ نہیں جانتے کہ اس کا کیا کریں، اسے مزید سالوں کے لیے قید کی سزا سنا دیتے ہیں — فرار ہونے کی پاداش میں! ان دونوں کہانیوں کے پلاٹ کسی موقعے پر بھی بغل گیر نہیں ہوتے، اگرچہ عاشقوں کی کہانی میں ایک خاص موقعے پر سیلاب اور ملزم کا حوالہ دیا جاتا ہے؛ بایں ہمہ، اصلی کرداروں کی مادّی قربت، راوی کی زبان، تشدّد کی ایک مخصوص فضا سے — ایک صورت میں بھڑکتی ہوئی محبت اور دوسری میں عناصر کی غضب ناکی اور نفس کشانہ شرافت جو ملزم کو اپنے وعدے کے احترام میں جیل خانے لوٹنے کی تحریک دلاتی ہے — ایک طرح کی مشابہت قائم ہو جاتی ہے۔ بورہیس نے، جس کی ذہانت اور درشتگی ادبی تنقید میں کبھی اس سے دست کش نہیں ہوئی، بڑے عمدہ طریقے پر اسے بیان کیا ہے: ''دو کہانیاں جو کبھی متقاطع نہیں ہوتیں پھر بھی کسی نہ کسی طرح ایک دوسرے کی تکمیل کرتی ہیں۔''

ہولیو کورتازار ''ہوپ اسکاچ'' میں کم یونی کینٹنگ وے سلز کی ایک دل چسپ شکل کا تجربہ کرتا ہے، ایک ناول، شاید تمھیں یاد ہو، جو دو منظروں میں، پیرس (''فُرام دی اَدر سائڈ'') اور بوینس آیرس (''فُرام دِس سائڈ'') میں واقع ہوتا ہے، جن کے درمیان ایک مخصوص زمانی سلسلے کو قائم کرنا ممکن ہے (پیرس والی وارداتیں بوینس آیرس والی وارداتوں سے پہلے آتی ہیں)۔ کتاب کے آغاز میں مصنف کا نوٹ شامل ہے جس میں دو مختلف ممکنہ قرائتیں تجویز کی گئی ہیں: پہلی (چلو اسے روایتی کہیں) بابِ اوّل سے شروع ہوتی

ہے اور عام ترتیب سے چلتی ہے؛ دوسری ایک باب کے اوپر سے چھلانگ لگا کر دوسرے میں جا پہنچتی ہے، ان ہدایات کے احترام میں جو ہر واردات کے آخر میں دی گئی ہیں۔ اگر قاری دوسری قراءت اختیار کرتا ہے، تبھی وہ پورے ناول کا متن پڑھ پائے گا؛ اگر پہلی اختیار کی جاتی ہے، ''ہَوپ اِسکاچ' کا ایک پورا تہائی حصہ خارج ہوجائے گا۔ یہ تہائی — ''فُرام ڈائوَرس سائڈز (ایکس پَینڈبل چیپٹرس'') — کورتازار کی تخلیق کردہ وارداتوں پر مشتمل نہیں ہے اور نہ اسے اس کے راویوں نے بیان کیا ہے؛ اس میں وہ متن اور اقتباسات شامل ہیں جن کے مراجع دوسرے ہیں یا جب مواد کورتزار کی طرف راجع ہوتا ہے تو یہ بہ دونِ تکیہ متن ہوتے ہیں جن کا اولی ویرا، لا ماغا، روکامادور، اور ''حقیقت پسند'' کہانی (اگر ''ہَوپ اِسکاچ'' کے لیے اس اصطلاح کا استعمال ناروا نہ ہوتو) کے دوسرے کرداروں سے پلاٹ کی نسبت سے کوئی براہ راست تعلق نہیں ہوتا۔ یہ ایک کولاژ کے ٹکڑے ہیں جس کا منشا ناولی وارداتوں سے اپنے کم یونی کیٹنگ وے سلز تعلق کی بنا پر ''ہَوپ اِسکاچ'' کی کہانی میں ایک نئے بُعد کا اضافہ کرنا ہے — ایک ایسا بُعد جسے ہم چاہیں تو اسطوری یا ادبی، یا ایک زائد بلاغی سطح کہہ سکتے ہیں۔ ''حقیقت پسند' وارداتوں میں تقابلی اجزا اور کولاژ کے استعمال کا مقصد اسی چیز کا حصول ہوتا ہے۔ کورتازار اس نظام کو اپنے پہلے مطبوعہ ناول ''دی وِنرز''میں پہلے ہی برت چکا تھا۔ اس میں وہ بحری جہاز (کہانی کا محلِ وقوع) کے مسافروں کی مہم جوئیوں کو پیرسیو (ایک ممتاز کردار) کی بعض پرانی خود کلامیوں کے ساتھ گھلاملا دیتا ہے — مجرّد، مابعد الطبیعیاتی، بعض اوقات عسیر الفہم تفکرات جن کا مقصد ''حقیقت پسند'' کہانی میں ایک اسطوری بُعد کا اضافہ کرنا ہوتا ہے (گو یہاں بھی، جیسا کہ کورتازار کا عام چلن ہے، حقیقت پسندی کا استعمال ناکافی ہے)۔

لیکن سب سے بالاتر یہ ہے کہ کورتازار اپنی بعض کہانیوں میں کمیونی کیٹنگ وے سلز کے نظام کا استعمال واقعی مہارت سے کرتا ہے۔ مجھے اجازت دو کہ تمھیں تیکنیکی صناعی کا ایک چھوٹا سا اچمبھا یاد دلاؤں جو ''دی نائٹ فیس اَپ'' ہے۔ یاد ہے؟ خاص کردار کا آپریشن

ہو رہا ہے جو ایک بڑے جدید شہر — جو یقیناً بونس آیرس ہے — کی سڑکوں پر موٹر سائیکل کے حادثے کا شکار ہو گیا ہے، اور وہ جو شروع میں محض ایک کابوس لگتا ہے، ایک زمانی انتقال میں اسپتال کے بستر سے جہاں وہ پڑا رو بہ صحت ہو رہا ہے نو آبادیت سے قبل کے میکسکو میں پہنچا دیا جاتا ہے، ٹھیک guerra florida کے چنگل میں جب ایز ٹیک جنگ جو اپنے دیوتاؤں کو قربانی دینے کے لیے انسانی شکار ڈھونڈتے پھرتے تھے۔ اس مقام سے کہانی کو کم یونی کیٹنگ وے سلز کے نظام پر استوار کیا گیا ہے جو اسپتال کے وارڈ — جہاں خاص کردار پڑا شفایاب ہو رہا ہے — اور دور دراز، گزرے وقتوں کی ماقبلِ نو آبادیت رات کے درمیان — جب وہ موتے کا کے بہروپ میں پہلے فرار ہوتا ہے اور پھر اپنے ایز ٹیک تعاقب کرنے والوں کے ہاتھ آ جاتا ہے، جو اسے اہرام کے پاس لاتے ہیں جہاں اور بہت سے مصیبت زدوں کی طرح وہ بھی قربان کر دیا جاتا ہے — باری باری گھومتی رہتی ہے۔ تضادِ لطیف زمانی انتقالات کے ذریعے حاصل ہوتا ہے جو ہم کہہ سکتے ہیں تحت الشعوری طور پر دونوں حقیقتوں کو — حاضرہ اسپتال اور نو آبادیت سے پہلے کا جنگل — ایک دوسرے کے قریب لاتا ہے اور کسی نہ کسی طرح ایک دوسرے کو آلودہ کراتا ہے۔ تا آں کہ، آخری کرکس پر — جس میں ایک اور انتقال شامل ہے، اِس بار محض زمانی نہیں بل کہ سطحِ حقیقت میں بھی — دونوں وقت ایک ہو جاتے ہیں اور کردار حقیقت میں موٹر سائیکل والا نہیں رہتا جس کا ایک جدید شہر میں آپریشن ہو رہا ہے بل کہ انسانی تاریخ کے ابتدائی دور کا ایک غیر مہذب موتے کا جسے پیشوا کے اس کا دل نکال کر خون کے پیاسے دیوتاؤں کی پیاس بجھانے سے چند ثانیے پہلے ایک ایسے مستقبل کی وجدانی جھلک نظر آتی ہے جو شہروں، موٹر سائیکلوں، اور اسپتالوں سے معمور ہے۔

کورتازار کا بیانیہ نگینہ ''دی آئے ڈول اوف دی سکلا دیز'' اس سے کافی ملتی جلتی کہانی ہے، اگرچہ یہ وضع کے اعتبار سے کہیں زیادہ پیچیدہ ہے۔ اس میں کورتازار کم یونی کیٹنگ وے سلز کی ترکیب اس سے بھی زیادہ خلاّقانہ انداز میں استعمال کرتا ہے۔ یہاں بھی

کہانی دو مختلف زمانی حقیقتوں میں وقوع پذیر ہوتی ہے، ایک معاصر اور یورپی (چک لیڈس میں ایک یونانی جزیرہ اور پیرس کے مضافات میں ایک مجسمہ ساز کی کارگاہ)، دوسری قدیم، کم از کم پانچ ہزار سال پرانی (اے جیئنس کی آغازِ انسانیت کی تہذیب، ایک معاشرہ جس میں جادو، مذہب، موسیقی، قربانیوں، اور رسوم کا رواج تھا جنھیں ماہر آثارِ قدیمہ باقیات کے ٹکڑوں— برتن، مجسمے— سے جو ہم تک پہنچے ہیں ایک زمانے سے از سرِ نو وضع کرنے کی جدوجہد کر رہے ہیں)۔ لیکن اس کہانی میں ماضی کی حقیقت وقتِ حاضر میں ایک زیادہ پُرفریب طریقے پر اور دبے قدموں چھن کر آتی ہے، پہلے تو اس اے جیَین مورتی کے ذریعے جو دو دوستوں، مجسمہ ساز سوموسا اور ماہر آثارِ قدیمہ موراند، کو اسکوروس کی وادی میں ملتی ہے۔ دو سال بعد، مورتی سوموسا کی کارگاہ میں رکھی ہوتی ہے اور سوموسا نے اس کی کئی نقلیں بنالی ہوتی ہیں، کسی جمالیاتی مقصد سے نہیں بل کہ اس لیے کہ اس کا اعتقاد ہے کہ نقلیں بناتے ہوئے وہ خود اُس زمانے اور ثقافت میں پہنچ جائے گا جس نے مورتی کو تخلیق کیا تھا۔ کہانی کے وقتِ حاضر میں، جس میں موراند اور سوموسا مقابلے کے لیے موخر الذکر کی کارگاہ میں ایک دوسرے کے رو بہ رو ہوتے ہیں، راوی یہ تاثر دیتا ہے کہ سوموسا پاگل ہو چکا ہے اور موراند ہی باہوش ہے۔ لیکن اچانک، کہانی کے حیرت انگیز اختتام پر، جب موراند سوموسا کو قتل کر بیٹھتا ہے، اس کے لاشے پر قدیم جادوئی رسوم ادا کرتا ہے، اور اپنی بیوی، تیریس، کو قربان کرنے کی تیاری کرتا ہے، تو ہمیں پتا چلتا ہے کہ وہ ننھی سی مورتی دونوں خاص کرداروں پر آسیب کی طرح سوار ہوگئی ہے، ان کی اسی عہد اور ثقافت کے متنفسوں میں تقلیب کر دی ہے جس نے خود اسے تخلیق کیا تھا، ایک عہد جو بڑے تشدّد کے ساتھ اس وقتِ حاضر میں پھٹ پڑا ہے جس نے اپنے خیال میں اسے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے دفن کر دیا تھا۔ اس مثال میں کم یونی کیٹنگ وے سلز ''دی نائٹ فیس اَپ'' کی طرح، جس کا نقطۂ تضاد [کاؤنٹر پوائنٹ] متوازن ہے، متناسب نہیں۔ یہاں ماضیِ بعید پر یورشیں خاصی تشنج، تیزی سے گزر جانے والی ہیں، تا آں کہ شان دار آخری کرکس سے— جب ہمیں سوموسا کا ننگا

لاشہ دکھائی دیتا ہے جس کی پیشانی میں کلھاڑی اتری ہوئی ہے، چھوٹی سی مورتی اس کے خون میں لتھڑی ہوئی ہے، اور موراند، جو خود بھی برہنہ ہے، بانسری کی وحشیانہ موسیقی سنتے ہوئے کلھاڑی بلند کیے تیریس کا انتظار کر رہا ہے— ہمیں احساس ہوتا ہے کہ ماضی نے حال کو پورے طور پر اپنے میں شامل کر لیا ہے اور اسے اپنے بہیمانہ اور رسومی جادو کا تابع۔ دو مختلف زمانوں اور ثقافتوں کو بیانیہ وحدت میں منسلک کر کے دونوں کہانیوں کے کم یونی کیٹنگ وے سلز ایک نئی حقیقت خلق کرتے ہیں، جو کیفی اعتبار سے محض اپنے مرکب سے جو اس میں ضم ہوئے ہیں مختلف ہے۔

اور اگرچہ یہ ناممکن معلوم ہوتا ہے، میرا خیال ہے کہ کم یونی کیٹنگ وے سلز سے متعلق اپنی تشریح کے ساتھ ہمیں ان اہم اوزاروں اور تیکنیکوں کی بابت اپنی بحث کو ختم کر دینا چاہیے جنھیں ناول نگار اپنے فکشنوں کی تعمیر میں استعمال کرتے ہیں۔ اور بھی ہو سکتی ہیں، لیکن کم از کم میرا سابقہ ان سے نہیں پڑا ہے۔ وہ جو صفحے پر صاف نظر آ جاتی ہیں (اور ظاہر ہے سچی بات تو یہ ہے کہ میں مکبّر شیشہ لیے انھیں ڈھونڈتا نہیں پھرتا ہوں، کیوں کہ میں ناولوں کے بخیے ادھیڑنے کے بجاے انھیں پڑھنا پسند کرتا ہوں) مجھے کہانیاں لکھنے کے انھیں طریقوں میں سے کسی سے وابستہ معلوم ہوتی ہیں جو میرے خطوط کا موضوع رہے ہیں۔

چاہت کے ساتھ،

پس نوشت کے طور پر

عزیز دوست،

چند سطریں بہ طورِ الوداع، تا کہ بعض باتوں کو دہرا سکوں جو اس مراسلت کے دوران، تمھارے جوش و جذبہ پیدا کرنے والے مراسلوں سے حرکت میں آ کر، بعض ذرائع کی نشان دہی کے لیے پہلے کئی بار کہہ چکا ہوں جنھیں اچھے ناول نگار اس طلسم کو قائم کرنے کے واسطے استعمال کرتے ہیں جو ان کے قاریوں کو مسحور رکھتا ہے۔ اور وہ یہ ہے کہ تیکنیک، ہیئت، کلام، متن، یا تم جو بھی اسے کہنا چاہو (مدعیانِ فضیلت نے ایسی چیز کو بیان کرنے کے لیے جسے قاری بہ آسانی پہچان لیتا ہے کئی نام ایجاد کر لیے ہیں) ایک بے سیون کلّیت ہے۔ موضوع، اسلوب، تنظیم، نقطہ ہائے نظر، وغیرہ کو الگ الگ کرنا، بہ الفاظِ دیگر، عضویاتی چیر پھاڑ کرنا، ہمیشہ، حتیٰ کہ بہترین صورت میں بھی، ایک طرح کا قتل ہے۔ اور ایک لاش ایک زندہ، سانس لیتی ہوئی، غور و فکر کرتی ہوئی ہستی کا، جو عالمِ نزاع میں نہیں یا سڑنے گلنے کے خلاف بے بس نہیں، زرد و بے رونق اور گمراہ کن قائم مقام ہے۔

اس سے میرا کیا مطلب ہے؟ ظاہر ہے یہ نہیں کہ تنقید فضول یا غیر ضروری چیز ہے۔ اس کے برعکس، تنقید کسی مصنف کی دنیا اور طور و طریق کو سمجھنے کے لیے ایک بیش قیمت راہ نما ثابت ہو سکتی ہے، اور بعض اوقات ایک تنقیدی مضمون اپنے طور پر خود ایک تخلیقی کام ہوتا ہے، کسی عظیم ناول یا نظم سے کسی طرح بھی کم نہیں۔ (بلا غور و فکر کے، یہ رہیں چند

مثالیں: ''اِسٹڈیز اینڈ ایسیز اُون گون گورا''، نوشتہ داماسو الونسو، ''ٹو دی فن لینڈ اسٹیشن''، نوشتہ ایڈمنڈ وِلسن، ''پورٹ رویئل''، نوشتہ سنت بوو، اور ''دی روڈ ٹو زندو''، نوشتہ جون لونگسٹن لوز: چار بے حد مختلف قسم کے تنقیدی کام، لیکن سبھی بے حد باقدر و قیمت، بصیرت افروز، اور خلاّقانہ۔) اس کے باوصف، یہ واضح کر دینا مجھے سب سے زیادہ اہم معلوم ہوتا ہے کہ تنقید، خود اپنے میں، اس وقت بھی جب یہ غایت درجہ سخت گیر اور وجدانی ہو، امرِ تخلیق کی مکمل توجیہ کرنے کی اہل نہیں ہوتی، اس کی اپنی کلّیت میں تشریح کرنے کی۔ ایک کام یاب فکشن یا نظم میں ہمیشہ ہی ایک ایسا عنصر یا بُعد شامل ہوگا جسے عقلی تنقیدی تجزیہ اپنی گرفت میں لانے سے عاجز رہے گا۔ یہ اس لیے کہ تنقید تعقل اور ذہانت کا ثمر ہوتی ہے، اور ادبی تخلیق میں دوسرے عوامل، بعض اوقات اس کے لیے فیصلہ کن اہمیت کے حامل — جیسے وجدان، حسیّت، عمدہ قیاس آرائی، اور حتیٰ کہ اتفاق — دخیل ہوتے ہیں اور تنقید کے باریک ترین داموں میں بھی نہیں آتے۔ اسی لیے کوئی بھی کسی کو تخلیق کرنا سکھا نہیں سکتا؛ زیادہ سے زیادہ، ہمیں پڑھنا اور لکھنا سکھایا جا سکتا ہے۔ باقی سب ہمیں خود ہی سیکھنا پڑتا ہے، ٹھوکریں کھاتے ہوئے، گرتے پڑتے ہوئے، بار بار اٹھ کھڑے ہوتے ہوئے۔

میرے عزیز دوست: میں جو کہنے کی کوشش کر رہا ہوں وہ یہ ہے کہ تم نے ہر وہ چیز جو میرے خطوں میں ناول کی وضع کے بارے میں پڑھی ہے، اسے بھول جاؤ، بس کمر باندھ کر بیٹھ جاؤ اور لکھنا شروع کر دو۔

تمھاری قسمت اچھی ہو۔

لی ما، ۱۰ مئی ۱۹۹۷


ISBN: 978-969-568-055-1
9 789695 680551
Pak Rs: 150/-



ماریو برگس یوسا (Mario Vergas Llosa) نے اپنی اس کتاب *Letters to a Young Novelist* میں فکشنی ادب کی بابت اپنے وسیع تجربات کا نچوڑ پیش کیا ہے۔ وہ کیا فنی عملیات ہیں جن کے التزام سے ایسا فکشن لکھنا ممکن ہو کہ وہ تخیلی دنیا تخلیق ہو سکے جو اپنے حسنِ ترغیب کے باعث کاملاً غیر حقیقی یا تخیلی رہتے ہوئے بھی حقیقی دنیا کا التباس پیدا کرتی ہے؟

اس کتاب میں مکتبی تنقید کا جبر نہیں، رسمی زبان کا قبض بھی نہیں، اگر کچھ ہے تو یہ ایک اول درجے کے تخلیقی فن کار کی متانت، اعتماد، اور انسانیت ساز انکسار ہے، جو تنقید کا منکر نہیں لیکن جو انسانی عقل کو کبھی کبھی تنہا چھوڑ دینے کی دل نواز ضرورت سے بھی آگاہ ہے۔

محمد عمر میمن

شہرزاد
SCHEHERZADE